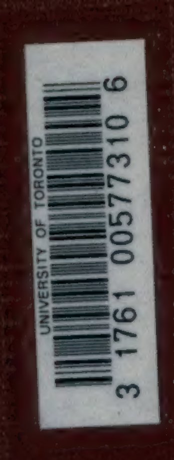
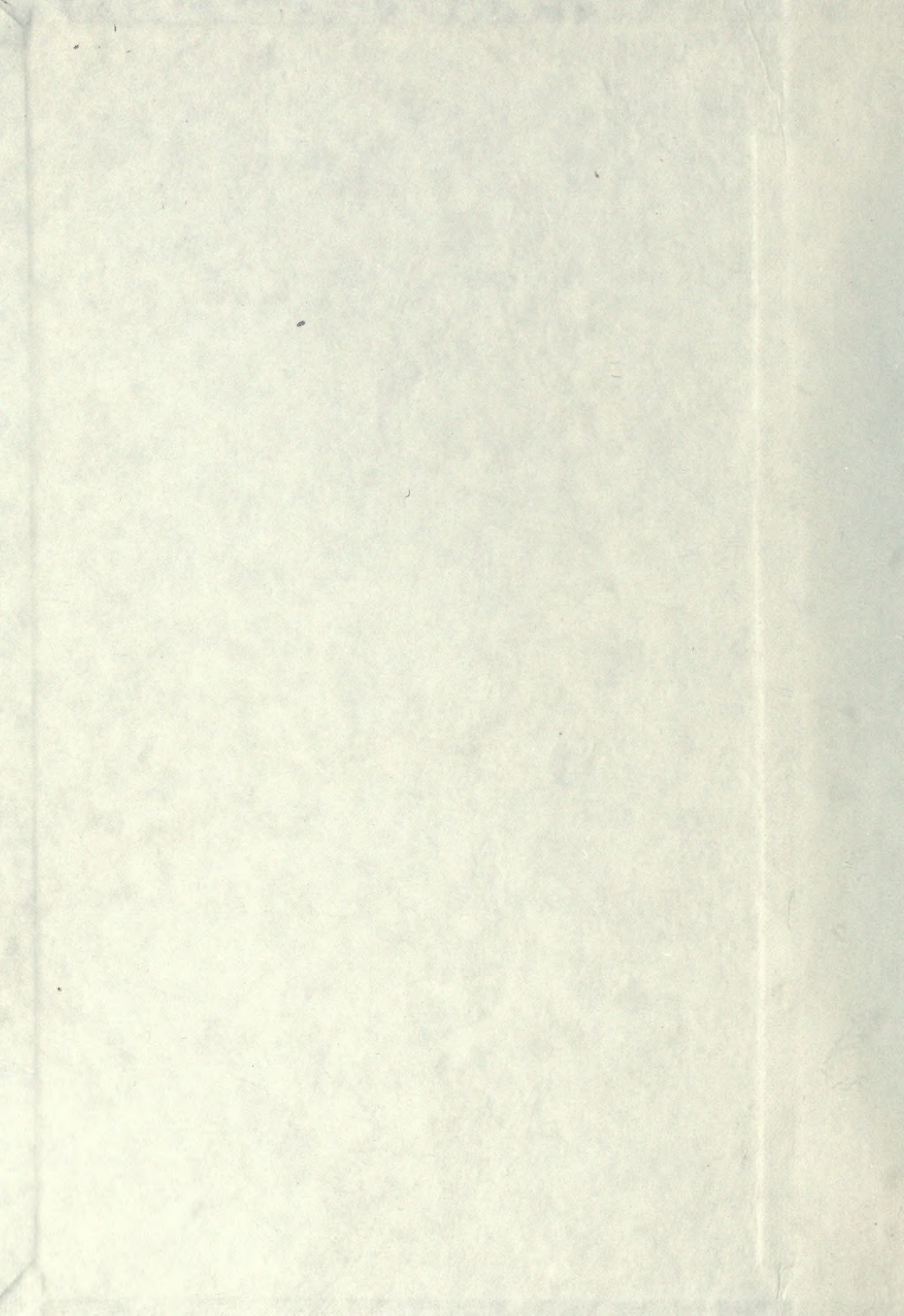
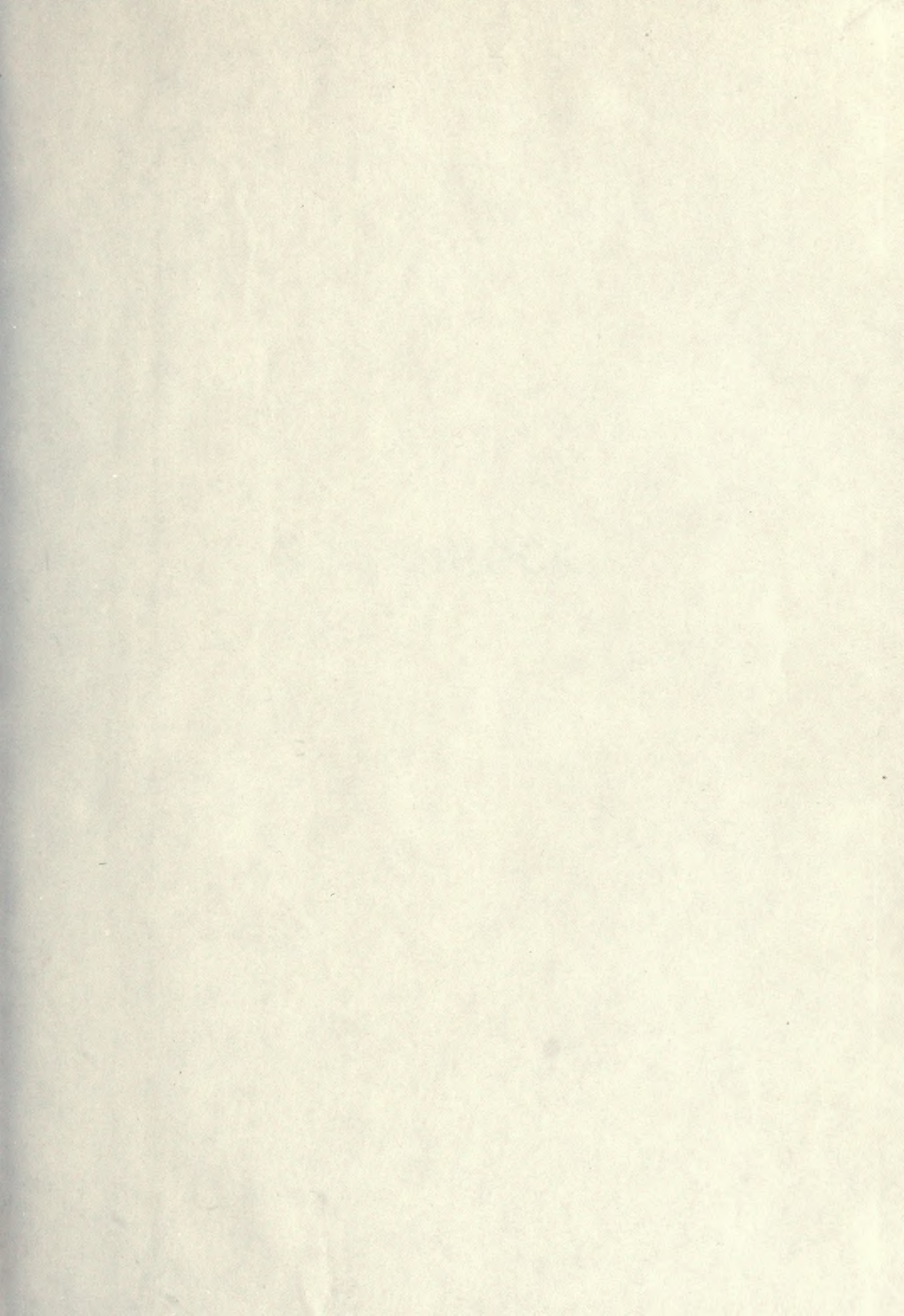
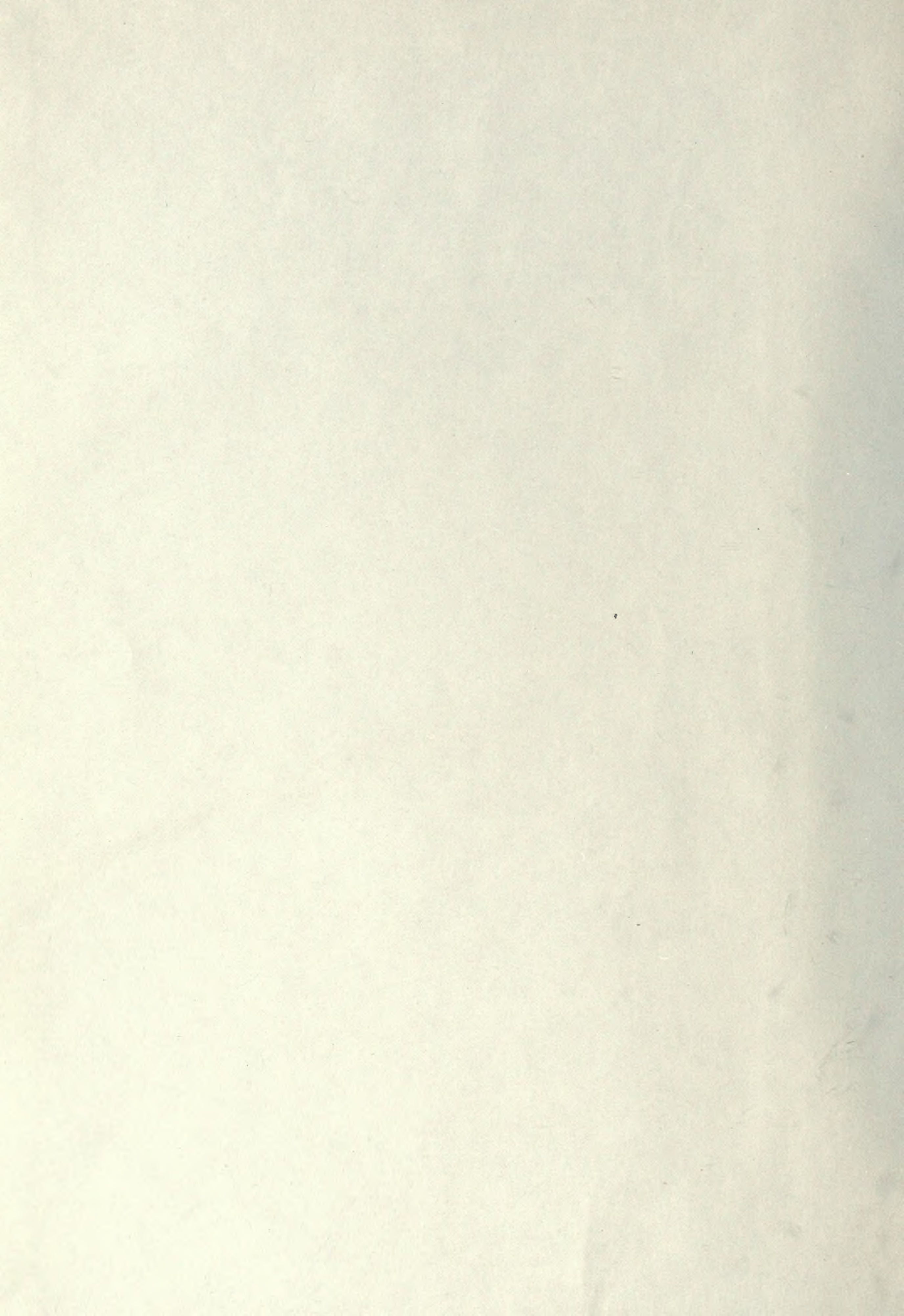

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00577310 6







SPÄTBAROCK



SPÄTBAROCK

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES PROFANBAUES IN DEN JAHREN 1660–1760

VON

HANS ROSE



1922

HUGO BRUCKMANN, VERLAG, MÜNCHEN


LIBRARY
JUN 17 1963
UNIVERSITY OF TORONTO

HEINRICH WÖLFFLIN
GEWIDMET



VORWORT

Die vorliegende Arbeit verfolgt den Zweck, die von Heinrich Wölfflin formulierten kunstgeschichtlichen Grundbegriffe systematisch weiterzubilden. Entwickelt sind diese Begriffe aus dem Gegensatz: Renaissance und Barock. Hier soll eine Ergänzung versucht werden aus dem Gegensatz: Hochbarock und Spätbarock. Was von Entwicklungsgeschichte vorgetragen wird, dient in erster Linie der Klärung meiner Thesen. Auf Vollständigkeit im Sinne der exakten Forschung kann es keinen Anspruch machen. Immerhin hat die Durchsicht des kunsthistorischen Materials einige spezielle Ergebnisse gezeitigt, die ich um so lieber mitteile, als die begriffliche Forschung ihren Beitrag zur Tatsachenfeststellung ungern schuldig bleibt.

Der Wert und die Anwendbarkeit kunsthistorischer Systeme wechseln je nach dem Stoff, auf den sie sich beziehen. Als Jakob Burckhardt es unternahm, die Geschichte der Renaissance zu schreiben, hat er die Aufrichtung eines Systems ausdrücklich von der Hand gewiesen. Es war seine Absicht, den Stoff zu sammeln „wie man eine Herde ins Stadttor treibt", mit all jenem Reiz des Zufalls und der Improvisation, der darauf hinausläuft, die Kunstwerke für sich selbst sprechen zu lassen. Die Barockforschung verhielt sich in diesem Punkt schon weniger liberal. Wölfflins Frühwerk: „Renaissance und Barock" ist bereits von der Überzeugung getragen, daß die Entstehung des Barockstiles auf einem kunsthistorischen Gesetz beruhen müsse.[1]) Und auf diesem Weg ist er weitergeschritten zu einer Systematik des Hochbarock, die vor einigen Jahren in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" ihre literarische Fixierung erhalten hat.[2]) Das Buch gipfelt in der Erkenntnis, daß jedes Zeitalter eine bestimmte optische Fähigkeit, d. h. bestimmte Anschauungsformen an die Erscheinungswelt heranträgt, die in der Kunst als stilgeschichtliches Apriori vorausgesetzt werden müssen. Die ungewöhnliche Klarheit, mit der die Psychologie des künstlerischen Sehens und des menschlichen Sehens überhaupt entwickelt ist, wird dem Buch zu allen Zeiten Bewunderer gewinnen. Ungelöst bleibt jedoch eingestandenermaßen das Problem des künstlerischen Genies. Der Name Rembrandt umfaßt kein Formproblem, sondern ein Schicksal, und kein kunstwissenschaftlicher Scharfsinn wird dieses Imponderabile aus der Systematik des Hochbarock ausscheiden können.

Anders im Spätbarock. Das Zeitalter als Ganzes war ungenial und die Kunst, die früher ein lebendiger Organismus gewesen war, wird jetzt eine bewundernswerte Maschinerie.[3]) Man wird die begriffliche Systematik verschärfen müssen, um des Gegenstandes Herr zu werden, und man darf das um so unbedenklicher tun, als man nicht zu fürchten braucht, ein individuelles Werterlebnis dabei zu zerstören. Denn individuell sind diese Kunstwerke überhaupt nicht konzipiert worden. Die Entwicklung schreitet nicht von Meister zu Meister, nicht von Werk zu Werk, sondern von System zu System und die künstlerischen Systeme verknüpfen sich ihrerseits mit den staatlichen und

---

[1]) Heinrich Wölfflin, „Renaissance und Barock". München 1888. Vorwort.

[2]) Derselbe, „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe." München 1915.

[3]) H. Lemonnier, L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin. II. Aufl. Paris 1913. S. 122.

volkswirtschaftlichen Systemen des Zeitalters. Je mehr also der Stoff an individuellem Reiz verliert, desto mehr wird man auf die kunsthistorische Typenbildung hingedrängt, besonders in der angewandten Kunst: man studiert nicht individuell diesen Tisch oder jenen Tisch, sondern den Typus des Möbels. Nach alledem scheint es mir, als ob die kunsthistorische Systematik im Spätbarock ein ungemein dankbares Feld vor sich habe, und der Stoff ist, wie ich glaube, nicht ohne Aktualität. Denn der moderne Mensch ist von den Grundsätzen des absolutistischen Zeitalters abhängig: Unsere künstlerischen, staatsrechtlichen und volkswirtschaftlichen Begriffe wurzeln bewußt oder unbewußt in dem fruchtbaren Boden jener Einheitskultur, die von Ludwig XIV. und seinen Ministern ins Leben gerufen worden ist.

Bevor ich in die Einzelbetrachtung eintrete, bin ich Auskunft darüber schuldig, was ich unter Spätbarock verstehe, und wie ich meinen Stoff zeitlich und örtlich abzugrenzen gedenke. Zunächst wird es erlaubt sein die kunsthistorische Periode des Spätbarock wenigstens ungefähr mit derjenigen des politischen Absolutismus gleichzusetzen. Beide füllen etwa ein Jahrhundert aus, den Zeitraum von 1660 bis 1760. Ich möchte die zeitlichen Grenzen etwas näher fixieren und mit historischen Ereignissen belegen: Der politische Absolutismus beginnt im Jahre 1661 mit dem Tod Mazarins und der Aufrichtung des persönlichen Regimes durch Ludwig XIV. Und er endigt etwa mit dem Erscheinen von Rousseaus Contrat Social, der Programmschrift einer aufgeklärten Staatsauffassung (1762). Die entsprechende kunstgeschichtliche Periode, der Spätbarock, beginnt mit der Aufrollung des Louvreproblems (1664) und dem verfehlten Besuch Giov. Lor. Berninis in Paris (1665) und endigt etwa mit der Herausgabe der Winckelmannschen Kunstgeschichte, dem beredten Ausdruck neuklassischen Geistes (1763). Zwischen diesen epochalen Jahren herrscht der Hof und die höfische Gesellschaft und die Kunst des genannten Zeitraumes, der Spätbarock, bildet die Schlußphase jener mächtigen Stilwelle, die man unter dem Namen „Barock“ zusammenfaßt; die bereits mit dem Tode Raffaels einsetzt und im Klassizismus des beginnenden 19. Jahrhunderts ausläuft. Soweit die Kunst als Frucht der jeweiligen Weltanschauung gelten kann, bietet der Spätbarock ein vorwiegend soziologisches Problem. Formgeschichtlich dagegen gehört er in den Zusammenhang der Barockprobleme und ich werde mich bemühen, die Kunst des absolutistischen Zeitalters von diesen beiden Seiten, von der geistesgeschichtlichen sowohl wie von der formgeschichtlichen zu erfassen. Für eine Systematik des Spätbarock erschien es mir förderlich, die kirchlichen Denkmäler ganz aus dem Spiel zu lassen. Denn das Zeitalter erhält sein Gepräge durch eine gewisse Profanierung: Der kirchliche Universalstaat wird überflügelt von dem französischen Nationalstaat und dem entspricht es, wenn auch die entscheidenden kunsthistorischen Probleme im Rahmen der Profankunst gelöst werden.

Der Spätbarock ist ein grundlegend französischer Stil, der getragen von der französischen Weltpolitik den Anspruch erhebt, ein Weltstil zu werden, und der vermöge seines höfisch-adeligen Charakters in der Tat zu einer Art Weltgeltung gelangt ist. Italien spendet mit vollen Händen aus den überfüllten Arsenalen seiner Kunst, ohne verhindern zu können, daß es künstlerisch und politisch ins Hintertreffen gerät. Spanien, England und Rußland sind Randgebiete, in denen die Pariser Kunst nur kolonisiert. Deutschland dagegen erweist sich als der gelehrige Schüler, der gestützt auf seine unverbrauchte Energie die französischen Ideen weiter entwickelt und, ähnlich wie im Mittelalter, zu einer letzten und unbedingten Größe emporführt.

Soweit liegen die Verhältnisse ganz einfach. Trotzdem ist in der Benennung der Stilperioden eine Verwirrung eingerissen, die unserer Disziplin durchaus keine Ehre macht, und die zum Teil durch Gurlitts „Geschichte des Barockstiles“ verschuldet ist[1]). Gurlitt bezeichnet das Zeitalter Ludwigs XIII., das fraglos dem Hochbarock angehört, mit dem bedenklichen Namen „Spätrenaissance“, der einem ganz anderen Jahrhundert entlehnt und selbst in diesem hart umstritten ist. Richtig ist daran nur das eine, daß der französische Ornamentstil länger als normal bei den Requisiten der

[1]) C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles. 3 Bde. Stuttgart 1887—89.

Renaissance stehen bleibt. Die gleichzeitige holländische Baukunst nennt er „holländischen Klassizismus". Auch da handelt es sich um holländischen Hochbarock. Weiter ist in der französischen Wissenschaft die Unsitte eingerissen, die Stile nach den jeweiligen Herrschern zu benennen. Infolge der Äußerlichkeit der Einteilung stimmen die politischen Epochen mit den kunstgeschichtlichen eigentlich nie zusammen. Trotzdem haben diejenigen Forscher, die von der angewandten Kunst ausgehen, speziell die Ornamentforscher, die Kleinheit der Zeitabschnitte freudig begrüßt und operieren in der Regel mit den Bezeichnungen Louis-quatorze, Régence, Louis-quinze usw. Unter „Spätbarock" verstand man bisher eine spezielle Denkmälergruppe, nämlich das, was zwischen 1660 und 1700 in Oberitalien, Österreich, Böhmen und Süddeutschland an Kunst geschaffen worden ist; Denkmäler, die mit vorwiegend römisch-barocken Motiven arbeiten und aus diesem Grund ausdrücklich als Bestandteil der Barockkunst charakterisiert werden sollten. Das französische Material dagegen, in dem die eigentlich neuen Probleme gelöst werden, sah sich durch die Herrschernamen aus dem Zusammenhang des Barock ausgeschieden. Ich unternehme es, die Bezeichnung „Spätbarock" zum Stilbegriff zu erweitern. Denn ich halte sie für fähig, den Weltstil des absolutistischen Zeitalters und zugleich die Schlußphase des Barock ohne lokale oder zeitliche Einschränkung zu umfassen, und wüßte nicht, daß die kunsthistorischen Tatsachen dieses Vorgehen irgendwo als unratsam hätten erscheinen lassen. Endlich wäre der vieldeutige Ausdruck „Rokoko" zu erwähnen, dessen Erklärung an dieser Stelle nicht fehlen darf. Das Wort Rokoko ist eine von jenen Wortspielereien, oder — wenn man es ernster nehmen will — Wortstilisierungen, die in der Pariser Gesellschaft von Zeit zu Zeit auftauchen und, so lange sie neu sind, als humoristisch empfunden werden: die Stilisierung des Wortes Rocaille. In Paris scheint das Wort rasch in Vergessenheit geraten zu sein. Emigranten und Künstler tragen es aber nach Deutschland hinüber und dort verhärtet es sich, teils durch den Konservativismus der französischen Familien, teils durch die Hochachtung, die der Deutsche allem Ausländischen entgegenbringt, zur Stilbezeichnung. In den offiziellen Wortschatz der französischen Sprache wird es erst sehr viel später aufgenommen. Es erscheint im Jahre 1842 im Nachtrag zum Dictionnaire de l'Académie Française, als Bezeichnung für den Ornamentstil des Louis-quinze. Seitdem benutzt man es teils in engerem, teils in weiterem Sinn. Man bezeichnet damit entweder das realistische Muschelornament, das ursprünglich aus Italien stammt, in Paris nur widerwillig geduldet wird, in Süddeutschland dagegen und in den österreichischen Gebieten die weiteste Verbreitung findet. Oder man versteht darunter die Gesellschaftskultur des 18. Jahrhunderts schlechthin, besonders nach ihrer literarisch-frivolen Seite, wovon man sich in Wilhelm Hausensteins Rokokobüchlein sattsam überzeugen kann[1]). Ich würde es nicht für richtig halten, das sinnfällige Wort aus dem kunsthistorischen Vokabular zu streichen, neige aber dazu, ihm einen vorwiegend sozialen Sinn zu geben. Ich verstehe unter Rokoko die private Adelskunst im Gegensatz zur höfisch-souveränen Kunst. Denn der Privatbau besitzt in erster Linie jenen Zug von weltmännischer Eleganz, der im 18. Jahrhundert der maßgebende wird und dem kapriziösen Wort zur Ausprägung verholfen hat.

Nachdrücklich warnen möchte ich vor den Worten „Klassik" und „Klassizismus", deren leichtfertige Anwendung die ganze Systematik des Barock in Frage stellt. Der Grundsatz steht zwar fest, und ist meines Wissens nirgends ernstlich bestritten worden, daß der Barock das Gegenteil alles Klassischen bedeutet. Trotzdem hält sich während der ganzen Barockzeit eine klassische Unterströmung, die sogar in der Quellenliteratur unverhältnismäßig stark hervortritt, weil die Theoretiker des Zeitalters selbst, sei es im Drang nach dem Absoluten, sei es aus Schulmeisterei, das klassische Ideal höher gestellt haben als den jeweiligen Zeitgeschmack. Der Sinn für Klassisches äußert sich sehr verschieden: als Antikenverehrung, als Vitruv- und Palladiokultus, oder auch nur als Schulgut mehr oder weniger exklusiver Akademien. Gebraucht man das Wort „Klassik" in diesem verschwommenen Sinn, so ist im ganzen Barock kein Jahrzehnt vergangen, in dem

[1]) Wilhelm Hausenstein, Rokoko. München 1916.

nicht ein klassisches Kunstwerk geschaffen und mit klassischen Axiomen verteidigt worden wäre. Klassisch empfindet die gesamte Nachfolgerschaft Palladios, klassisch Vignola und die Schüler der Vitruvianischen Akademie. Bernini vertritt als Theoretiker und als Architekt das klassische Ideal mit den gleichen Argumenten wie Bellori, der Geschichtsschreiber der römisch-idealistischen Kunstschule. Zu gleicher Zeit, auf der Höhe des Barock, stellen die holländischen Architekten Jak. v. Campen und Pieter Post ein palladianisch-klassisches Ideal auf. England geht unmittelbar von der Gotik zum Palladianismus über, die heute noch die Pole seines architektonischen Empfindens bilden. In Frankreich baut Sal. Debrosse das Bethaus von Charenton nach Vitruvianischen Vorschriften als antike Basilika (1606). Mansart d. Ält. wird von den Franzosen als Klassiker verehrt, ebenso wie sein Zeit- und Gesinnungsgenosse Poussin, obwohl beide dem Hochbarock angehören. Und kaum hat Levau sein neues Spätbarock-Ideal aufgestellt, begründet Claude Perrault mit seiner Louvrekolonnade die französische Salonklassik, während Blondel d. Ält., der Akademiedirektor, die Grenzen des Klassischen noch viel enger zieht und jene Schulklassik ins Leben ruft, die etwa 70 Jahre lang gegen den Tagesgeschmack des Rokoko in Opposition verharrt. Gegen Ende des Rokoko, um 1750, setzt dann der wirkliche, archäologische Klassizismus ein, als erster unter den historischen Stilen, die das 19. Jahrhundert ausgefüllt haben. Diese auffallende Kontinuität des klassischen Interesses hat Paul Klopfer veranlaßt, eine Geschichte des Klassizismus „von Palladio bis Schinkel" zu schreiben[1]). Als Monographie des klassischen Gedankens wäre die Aufgabe außerordentlich dankbar gewesen. Dann hätte man allerdings näheres darüber zu erfahren gewünscht, wie sich die Klassik mit dem herrschenden Barockstil auseinandersetzt, wie Theorie und Praxis sich zueinander verhalten und wie sich die falsche Klassik eines Perrault — die übrigens von französischen Forschern selbst als trügerisch bezeichnet wird[2]) — von der echten Klassik eines Palladio und Schinkel unterscheidet. Für eine Systematik des Barock eignet sich der Begriff der Klassik jedenfalls in keiner Weise. Denn das klassische Ideal wirkt nivellierend. Es verwischt die Pole des kunsthistorischen Geschehens, mildert die Antithesen und legt sich wie ein Firnis über die verschiedensten Materien. Auch Curt Cassirer ist in seiner Untersuchung über die „Ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Theoretiker"[3]) mit den Begriffen Klassik und Klassizismus nicht sorgfältig genug umgegangen. Die Arbeit liest sich so, als sei jahrhundertelang in der Kunst nichts Neues geschehen, obwohl sich erstens im Beginn des Barock und nochmals im Beginn des Spätbarock fundamentale Wandlungen in den Formvorstellungen und in den Wertvorstellungen vollzogen haben.

Zum Schluß dieser terminologischen Ausführungen möchte ich auf einen Mangel hinweisen, der sich in die Tatsachenforschung eingeschlichen hat und den zu beheben eine kritische Spezialarbeit erfordern würde: es handelt sich um den direkten Einfluß Hollands auf den französischen Spätbarock. Daß ein solcher vorgelegen hat, steht außer Zweifel. Wie aber die Entwicklungslinien im einzelnen verlaufen sind, ist vorläufig ungeklärt. Gurlitt hat, wie ich bereits erwähnte, die Baukunst des holländischen Hochbarock als „holländischen Klassizismus" bezeichnet und somit aus der Masse der Barockkunst ausgeschieden. Über den Verbleib dieser Kunst verlautet nur das eine, daß sie vom französischen Spätbarock überflügelt und erst 100 Jahre später, im wirklichen Klassizismus, wieder zu einer gewissen modischen Aktualität gelangt sei. Als Grund für diese Isolierung wird angeführt, daß das germanische, protestantische und republikanische Holland dem so ganz anders gearteten Frankreich nichts zu geben vermocht hätte. Was ist daran richtig? Im Anfang des 17. Jahrhunderts bilden die romanischen Länder, Belgien, Frankreich, Italien in der Tat eine Kulturgemeinschaft, aus der Holland so gut wie ausgeschlossen ist. Mit der Befreiung der Nordprovinzen ändert sich das aber wesentlich. Holland gründet ein Weltreich. Die

[1]) Paul Klopfer, Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.

[2]) H. Lemonnier a. a. O., S. 371. „L'art se donnait les dehors du classicisme."

[3]) Kurt Cassirer, Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Theoretiker. Berlin, Diss. 1909.

Oranier bauen Fürstensitze, wie sie Ludwig XIII. nicht hätte bauen können und das reiche Bürgertum zeichnet sich durch eine Lebensweise aus, die den Neid Frankreichs herausfordert und den Großen des Mazarinschen Zeitalters, den sog. Finanzbürokraten, vielfach zum Vorbild dient. Die geschichtliche Situation ist also die, daß die Begründer des absolutistischen Staates ihr Augenmerk auf Holland richten, um ihm wirtschaftlich und kulturell abzulernen, was irgend möglich ist. Colberts Flottenpolitik ist eine Nachahmung der holländischen. Seine Gewerbepolitik gründet sich großenteils auf holländische und protestantische Unternehmer. Und was sind die Raubkriege Ludwigs XIV. gegen Holland, denen Colbert ausdrücklich zugestimmt hat, schließlich anderes, als eine gewaltsame Aneignung holländischen Kulturgutes, die allerdings nicht so geglückt ist, wie die französichen Machthaber es erwartet hatten.

Dieser politischen Lage entspricht es, wenn sich in der Kunst des französischen Spätbarock nicht nur holländische Einflüsse geltend machen, sondern geradezu entscheidende Motive von dort übernommen werden. Lenôtre verdankt den Holländern nichts geringeres als seine Ebenenkomposition, seine Kanäle und Wasserparterres. Der Städtebau verdankt ihnen das Grundmotiv der Place verte und der bepflanzten Avenue. Levau verdankt den holländischen Vorbildern seine typische Kolossalordnung, die auf intime Wirkungen gerichtete Raumkunst und wesentliche Elemente seines dekorativen und ornamentalen Geschmacks. Insbesondere stammt aus Holland das Motiv der Felderpanneaux, kurzum jener Geist der „noble simplicité“, der bis an das Ende der Epoche der Stolz des französischen Salons geblieben ist. Freilich kreuzen sich in Paris die holländischen Einflüsse mit italienischen, mit national-französischen und mit belgischen Einflüssen, so daß der Anteil der verschiedenen Völker und Rassen im einzelnen Fall schwer zu ermitteln ist.

Ich habe dem vorliegenden Buch ein Quellenwerk vorausgeschickt, das Tagebuch des Paul Fréart, Sieur de Chantelou über die Louvreaffäre und die Reise Giov. Lorenzo Berninis nach Paris im Jahre 1665. Die Einführung enthält einen kurzen Überblick, wie die führenden Persönlichkeiten des Zeitalters sich zu den Problemen des Spätbarock und des Absolutismus gestellt haben[1]). Die Veranlassung zur Bearbeitung dieser Quellenschrift war zunächst deren zeitliche Koinzidenz mit dem Beginn des Spätbarock. Zweitens aber mußte sich das reiche, von Chantelou überlieferte Material als geeignete Grundlage erweisen für ein Buch, das die Kunst des absolutistischen Zeitalters als Ganzes zu erfassen strebt und somit das Zusammenwirken politischer, sozialer und künstlerischer Kräfte als geschichtliche Ursache voraussetzt.

Es sei mir gestattet zu bekennen, daß Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ mir bei meinen Arbeiten nicht nur ein ständiger Berater und Förderer gewesen sind, sondern daß der Versuch zu einer Grundlegung des Spätbarock überhaupt nur unternommen werden konnte, nachdem Wölfflin das Wesen und die Bedingungen des malerischen Sehens erkannt und fixiert hatte. Für seine methodische Führerschaft sei ihm an dieser Stelle aufrichtiger Dank gesagt.

München 1921.

Hans Rose.

---

[1]) Hans Rose, „Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich“. Deutsche Bearbeitung. München, F. Bruckmann, 1919.

INHALT



EINLEITUNG

Das Todesjahr des Kardinals Mazarin, 1661, bedeutet für Frankreich und späterhin für Europa überhaupt den Beginn einer schweren geistigen Krise. Statt der subjektivistischen Weltanschauung, die den Hochbarock beherrscht hatte und als Frucht einer Jahrhunderte alten individualistischen Kultur zur Reife gelangt war, erhebt sich der Absolutismus als Weltanschauung und als Staatsform. An die Stelle der persönlichen Wertordnung tritt die soziale Rangordnung, d. h. die Einzelpersönlichkeit wird aufgezehrt von der politischen und sozialen Gemeinschaft. Man wertet sie nicht mehr individuell, sondern nach ihrem Verhältnis zum Staat und zur Gesellschaft, deren Einheit als höhere Instanz über dem Sonderdasein des Individuums aufgerichtet wird. Beide Weltanschauungen, so konträr sie erscheinen mögen, gipfeln oder wurzeln im Metaphysischen. Die geniale Einzelpersönlichkeit steigt ins Überweltliche empor, der absolutistische Staat umgekehrt aus dem Überweltlichen herab in die Realität: das Genie tritt seine Rechte an den Monarchen ab. Der König von Frankreich wird zum Träger dieser absolutistischen Geistesrichtung. Der Umschwung erfolgt plötzlich. In wenigen Jahren ist eine der größten Umwertungen vollzogen, welche die Geschichte kennt: die Entwertung der Individualität zugunsten des absolutistischen Königtums.

Gleichzeitig mit dem Aufkommen der absolutistischen Ideen verschiebt sich der geistige Schwerpunkt Europas von Rom nach Paris, ein letzter und entscheidender Schritt in jenem Prozeß der Verdorrung, dem die Mittelmeerländer im Lauf der Jahrhunderte zum Opfer gefallen sind. Italien, das sich noch am längsten als lebensfähig erwiesen und als Sitz des Papsttums auch im 17. Jahrhundert noch eine Art Weltherrschaft ausgeübt hatte, hört auf, an den Geschicken Europas tätigen Anteil zu nehmen. Rom gewöhnt sich daran, von der Vergangenheit zu leben und überläßt die Initiative in politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Dingen dem Norden Europas, der sich die Führerrolle seither nicht mehr hat entreißen lassen und, vielleicht nicht zum Segen der Kunst, eine schwächere Sinnlichkeit und erhöhte soziale Energien, jedenfalls völlig veränderte kulturelle Bedingungen in die kunstgeschichtliche Entwicklung hineinträgt. Italien war die Heimstätte einer bürgerlich-patrizischen Kultur gewesen. Aus dieser war die Renaissance hervorgewachsen, und die Prälaten des 17. Jahrhunderts hatten das reiche bürgerliche Erbe weiterverwaltet. In Frankreich dagegen gewinnt eine feudale Hof- und Adelsklasse die Oberhand und ein Beamtentum, das sich vorwiegend aus dem Adel rekrutiert. Auch Holland, die protestantische Republik, beginnt um 1660 zu ermatten. Seine Bürgerlichkeit, die durch den Welthandel moderner und aufgeklärter war als die italienische, gilt in Paris als schwerfällig und unelegant, und mit der Vorherrschaft Frankreichs übernimmt ein Volk die Führung, das eine Bürgerkultur überhaupt nie besessen hatte und in allen Jahrhunderten das wenigst individualistische, das Volk der Uniform und der Mode gewesen ist. Möglicherweise wären aber diese soziologischen Verschiebungen gar nicht so sinnfällig in Erscheinung



Abb. 1 Ludwig XIV.

getreten, wenn sich nicht auf dem Wege von Rom nach Paris das physiologische Grundgefühl der Kunst so völlig verändert hätte. Die französische Renaissance war nichts anderes gewesen als eine mühsame, mehr oder weniger äußerliche Aneignung von italienischen Kunstformen, deren Erfindung auf südländischen Form-, Licht- und Farbverhältnissen beruhte. Sobald aber die politische und wirtschaftliche Vorherrschaft für Frankreich gesichert ist, im Zeitalter des Absolutismus, bemüht man sich, eine bodenständige Kunstsprache zu formen, ein neues künstlerisches Vokabular, das den Gewichtsverhältnissen der französischen Natur, dem milderen Licht und der reich abgestuften Farbskala des Landes Rechnung trägt — kurzum jener vergeistigten Sinnlichkeit, die um einen Grad weniger naiv ist als die italienische und aus diesem Grunde für die Literatur einen ungleich besseren Nährboden abgegeben hat, als für die bildenden Künste.

Wenige Jahre nach Mazarins Tod und sicher nicht unabhängig von den Ereignissen, die darauf gefolgt sind, machen sich in der Kunst Veränderungen bemerkbar, die man historisch als Beginn einer neuen Stilphase deuten muß: Der Hochbarock neigt sich dem Ende zu, und wir treten ein in einen dekorativen Spätstil, den Spätbarock, der genau ein Jahrhundert ausfüllt und nach Ablauf dieser Frist einer Revolution entgegentreibt, die das Zeitalter des Barock mit einem schrillen Mißakkord zum Abschluß bringt. Wie das dem Charakter der Spätstile entspricht, erreicht man das Neue in alten Bahnen. Die Problematik des Spätbarock umfaßt also zwei ganz verschiedene Fragen: erstens, wie vorhandene Barockideen in der Spätphase zur Reife gebracht werden, und zweitens, worin die Kunst des Spätbarock dennoch prinzipiell Neues geschaffen hat durch die neuen Lebensbedingungen, in die sie eingestellt ist. Und schließlich wäre die dritte Möglichkeit zu erwägen, ob nicht innerhalb einer gegebenen formalen Entwicklungsreihe allein durch die Anspannung oder Überspannung der Prinzipien sich ein Resultat ergeben kann, das den Ideen der Frühzeit kaum mehr ähnlich sieht und diesen sogar geradezu widerspricht. Zu den bedeutendsten Leistungen des Barock gehört die Ausprägung jenes Kunststiles, den Wölfflin als den „malerischen" bezeichnet. Um 1660 beginnt dieser malerische Stil zu altern. Die ganze Problemstellung verliert ihre Schärfe. Und auf der gesicherten Grundlage des malerischen Gestaltens formt sich um diese Zeit ein neuer Stil, den ich als den „dekorativen" bezeichnen möchte. Ich bin mir bewußt, daß das Wort „dekorativ" farblos und vieldeutig ist. Trotzdem ist es mir im Rahmen meiner Begriffsbildung nicht unwillkommen. Ich benutze es weder als Gattungsbegriff noch als Wertbegriff, sondern als Stilbegriff, den ich im folgenden von den verschiedensten Seiten her zu bestimmen gedenke. Es sei voraus-

geschickt, daß es sich dabei nicht um formale Fragen in engerem Sinne handelt. Denn der Charakter des Dekorativen bringt es mit sich, daß die Untersuchung auf das Verhältnis der Gegenstände und Künste zueinander, auf das Bewegungsproblem und schließlich auf das Gebiet der Werte, d. h. auf das Qualitätsproblem übergreift.

DER DEKORATIVE STIL

Um den Barockstil als Ganzes zu erfassen, wird man von dem fundamentalen Begriff der Einheit ausgehen müssen, um dessen Präzisierung die Barockforscher seit mehr als 30 Jahren leidenschaftlich bemüht gewesen sind. Ich werde dabei an Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ anknüpfen, speziell an das vierte Kapitel des Buches über „Vielheit und Einheit“. Es ist uns geläufig, daß die Kunst des 15. Jahrhunderts formal ein Chaos darstellt, daß die Vielheit der Motive noch nicht durch höhere Dispositionen gezügelt ist. Demgegenüber hat die Renaissance bereits eine Einheitsidee aufgestellt, die sich darin äußert, daß die überzähligen Formen fortfallen und der Rest einem gehaltenen Rhythmus unterworfen wird, der zwar noch nicht einheitlich, aber doch harmonisch wirkt. Erst im Barock wird das Einheitsstreben zum ausschließlichen künstlerischen Prinzip. „Der Barock“, sagt Wölfflin, „rechnet grundsätzlich nicht mehr mit einer Vielheit selbständiger Teile, die harmonisch zusammengreifen, sondern mit einer absoluten Einheit, in der der einzelne Teil sein Sonderrecht verloren hat. Dabei akzentuiert sich aber das Hauptmotiv mit einer bisher unerhörten Kraft.“ [1]) Zu demselben Resultat kommt Alois Riegl in seiner „Entstehung der Barockkunst in Rom“. Es heißt dort: „Dieses Zusammenstimmen von allem, was in den räumlichen Gesichtskreis fällt, ist ein Hauptcharakterzug des Barockstils. Der Barockstil sieht vom Einzelnen stets hinweg auf das Ganze. Er will alles aus einem Gusse haben und ein Dominierendes, dem sich alles andere unterordnet. Diese Tendenz findet sich zum ersten Male bei Michelangelo, beim ersten subjektivistischen Künstler. Die Unduldsamkeit ist dieser Tendenz besonders eigen.“ [2]) Auf diesem Wege gelangt die Kunst des Barock zur Einheit des malerischen Stils, der im Laufe des 17. Jahrhunderts, im Hochbarock, zum Gipfel seiner künstlerischen und formalen Möglichkeiten emporsteigt. Es wird innerhalb des einzelnen Bildes, der einzelnen Statue, des einzelnen Gebäudes eine absolute Einheit des formalen Aufbaues erzielt, die in ihrer Art nicht zu überbieten war und die in der Tat auch im 18. Jahrhundert nicht überboten worden ist. Es fragt sich nun, ob der Spätbarock nicht dennoch zu einer Steigerung des Einheitsmomentes befähigt war und auf welche Weise er eine solche zu bewerkstelligen gewußt hat. Hier ist der Punkt, wo eine neue Kunstgattung mit neuen und andersartigen Möglichkeiten die Weiterbildung des Stils in die Hand nimmt: die Dekoration.

Die Dekoration ist eine Kunstgattung, die auf Synthese beruht, d. h. sie begnügt sich nicht damit, den einzelnen Kunstgegenstand formal-einheitlich zu gestalten, sondern sie neigt zur Verschmelzung der Gegenstände selbst, die sich dann automatisch zu einer Verschmelzung der Künste erweitert. Vermöge ihres synthetisierenden Charakters war sie bereits im 16. Jahrhundert zu Einheitswirkungen gelangt, die weit über das hinausgehen, was der malerische Stil an Einheit gefordert hatte, zu Einheitswirkungen, die insofern etwas Absolutes an sich haben, als die Einheit nicht ideal, als Einheit der Anschauungsform, sondern real, als Einheit sämtlicher Gegenstände im Raum verstanden wird. Es war also eine Frage der Zeit, wann sich der Barock mit der Einheit malerischer Anschauungsformen nicht mehr begnügen und sein synthetischer Trieb stark genug sein würde, um sich der ganz andersartigen Einheit des dekorativen Totaleffekts zuzuwenden. Die Krisis beginnt etwa im Jahre 1660, das wir auch aus anderen Gründen als den Beginn des Spätbarock bezeichnet haben. Sobald das malerische Sehen sich erschöpft und das Problem der Anschauungsformen gelöst ist, reißt die Dekoration die Vorherrschaft an sich: die Einheit des Malerischen steigert sich zur Einheit des dekorativen Ensembles.

---

[1]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. S. 165.

[2]) Alois Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. S. 33.

Durch diese Einstellung auf das Dekorative verändert sich die Physiognomie der Kunst vollständig. Zunächst wird der Raum als höhere Instanz über dem Einzelkunstwerk aufgerichtet, nicht so sehr, weil das architektonische Interesse sich wesentlich gefestigt hätte, sondern weil der Raum die Totalform darstellt, die den Dekorationen als Gefäß bzw. als Hintergrund dient. Das Einzelkunstwerk wird als unverrückbarer Gegenstand in die Dekoration eingeschmolzen. Die Skulpturen erhalten denjenigen Standort, der in Rücksicht auf die Wanddekoration plastisch verziert werden muß. Die Bilder erhalten ihre gegebenen Rahmen, deren Format und Ausführung sich nicht aus den Bedingungen des Werkes selbst, sondern aus den Verhältnissen der Wandgliederung ergeben. Sie werden mehr oder weniger zur gemalten Füllung herabgestimmt. Ob nun eine solche Füllung linear oder malerisch komponiert ist, fällt kaum mehr ins Gewicht. Freilich arbeitet man im wesentlichen mit den Requisiten des malerischen Stils weiter. Aber der Ernst der malerischen Komposition lockert sich schon um deswillen, weil die gegebenen, meist degenerierten Rahmen keinen sorgfältigen Aufbau der Form-, Licht- und Farbrechnung mehr ermöglichen. Der Bildausschnitt bekommt etwas Dekorativ-Zufälliges. In der Reihenfolge der künstlerischen Konzeptionen vollzieht sich eine verhängnisvolle Umstellung: man schafft nicht von innen nach außen, sondern von außen nach innen. Während in den Gemälden des Hochbarock das Kleinste kompositionell bedingt ist, findet man in den Füllungen des Spätbarock ganze Quadratmeter von überflüssiger Bildfläche, künstlerisches Ödland, über dessen Vorhandensein man durch die reich ornamentierten Rahmen hinweggetäuscht wird. Das künstlerische Interesse greift über vom Bild auf die Wand, von der Statue auf die Nische, vom Bauwerk auf die bauliche Situation, in jedem Fall auf das Totale, wo irgendwelche individuellen Ansprüche nicht mehr befriedigt werden können.[1]) Die Folgen dieses totalen Einheitsstrebens sind durchaus nicht in jeder Beziehung erfreulich. Man erreicht zwar die dekorative Einheit, die man anstrebt, aber man erreicht sie auf Kosten des Qualitätskunstwerks. Ein dekoratives Ensemble, wie es der Spätbarock zu gestalten pflegt, ist nicht imstande, mit qualitativ vollwertigen Teilen zu operieren. Denn die schlagende Wirkung eines solchen Ensembles, der eigentliche Effekt, beruht gerade darauf, daß die Einheit aus relativ unselbständigen Teilen hergestellt ist. Ein Ganzes besteht nicht aus Ganzheiten, sondern die Unselbständigkeit der Glieder ist es, welche die höhere Organisation des Ganzen ermöglicht. Andererseits würde ein individuell vollwertiges Kunstwerk die Einstellung in ein dekoratives Ensemble gar nicht vertragen haben. Kein wahrhaft individueller Künstler würde sich dazu verstehen, Bilder oder ganze Folgen von Bildern in gegebene dekorative Rahmen hineinzumalen. Denn schließlich ist auch das Format des Bildes Ausdruck einer Individualität und wechselt oft noch kurz vor der Vollendung. Es ist ja bekannt, daß Poussin über der Ausmalung der monotonen Louvre-Galerie halb verzweifelt ist; daß er entrüstet über die Zumutungen seiner Auftraggeber die Arbeit im Stich ließ und sich fluchtartig aus Paris zurückzog. — Zweitens vollzieht sich im dekorativen Ensemble ein Wertausgleich zwischen freier und angewandter Kunst. Die Dekoration geht unmittelbarer als die hohe Kunst aus dem Schmuckbedürfnis hervor und ist somit dem Ornament, dem Abstrakt-Schmückenden, um einen Grad näher verwandt, weshalb sie ja auch vom Ornament so reichlich und mit sichtlicher Freude Gebrauch macht. Es wäre ungerecht, die Dekoration schlechthin zu den dienenden Künsten zu rechnen. Sie ist vielmehr

[1]) Die französische Forschung ist dem Problem des dekorativen Stils schon vor längerer Zeit von dieser Seite nähergetreten. Man vergleiche die z. T. ausgezeichneten systematischen Bemerkungen in der Neuausgabe von Lemonnier, L'Art Français au temps de Richelieu. Paris 1913. Es heißt dort u. A.: „Le genre décoratif présente en effet des conditions particulières: la peinture n'y constitue qu'une partie, non un tout. Elle fait corps avec l'architecture et la sculpture. Enfermée dans un milieu ornemental, où la statuaire, les stucs, les ors concourent à un effet général, elle doit s'y approprier. En outre, placée loin de l'oeil, elle ne peut le frapper que par les ensembles et n'a pas besoin de pousser très à fond le rendu. En même temps qu'elle doit négliger les détails, qui ne seraient point vus, elle ne peut guère s'adresser à l'esprit et à l'âme, qui ne se laissent jamais prendre que dans l'intimité. En un mot: de même qu'elle reste obligée de modifier la vérité des formes, à cause de certains effets d'optique, elle l'est également d'accommoder son esthétique aux circonstances. Ici ou là, il y a à tenir compte d'une perspective spéciale." (S. 262).



Abb. 2 Musikzimmer im Stadtschloß zu Potsdam

ein Konglomerat aus freien und gebundenen Künsten und hat sich gerade wegen dieses halbfreien Charakters hervorragend dazu geeignet, die Empfindungen eines höfisch-konventionellen Zeitalters zum Ausdruck zu bringen. Die Neuheit der spätbarocken Dekoration beruht also letzten Endes auf einer Wertverschiebung unter den Künsten selbst: die freie Kunst wird von einer halbfreien aufgezehrt. Wie sich dieser Vorgang abspielt, ist von Fall zu Fall sehr verschieden. Hier sei nur das Allgemeine bemerkt, daß die Architektur die aktive, die bildende Kunst die passive Rolle dabei spielt. In demselben Maße, wie die Architektur an Energie gewinnt und alles Einzelne zu einem Totaleffekt zu sammeln strebt, nehmen Malerei und Plastik an individuellem Gehalt ab. Die Wege über Rembrandt hinaus, über Poussin hinaus, über Bernini hinaus führen rapid abwärts, so daß es eines Tages zur Notwendigkeit wird, die Kunst der Epigonen in gegebene dekorative Schemata einzuspannen — eine von jenen Wechselwirkungen, aus denen das entscheidend Neue in der Geschichte hervorzugehen pflegt.

Nachdem der synthetische Trieb als wirksam vorausgesetzt werden kann, muß bemerkt werden, daß die verschiedenen künstlerischen Aufgaben ihm teils wohlwollend, teils ablehnend gegenüberstehen. Es gibt Kunstgebiete, die sich der dekorativen Synthese ganz unmittelbar erschlossen haben, nämlich solche, die ihrem Wesen nach auch schon vor dem Spätbarock dem Dekorativen zuneigen. (Deckenbildung.) Andere wieder, deren Sinn vorwiegend individuell ist, zeigen sich der dekorativen Verallgemeinerung grundsätzlich abhold und haben sich lange Zeit, wenn auch mit zweifel-

haftem Erfolg, gegen die Konsequenzen des dekorativen Stils gewehrt. (Malerei und Plastik.) Außerdem vollzieht sich die dekorative Synthese im Innenbau wesentlich anders als im Außenbau, in der Zimmerdekoration anders als etwa in der Gartenkunst. Es liegt auf der Hand, daß sie im Binnenraum reicher und anschaulicher zur Durchführung kommt als unter freiem Himmel, und es geschieht daher wohl mit Recht, wenn die vorliegende Systematik des Spätbarock ihre Grundbegriffe vorzugsweise aus den Verhältnissen der Zimmerdekoration ableitet.

Der Innenraum ist die Vorratskammer für allerlei Mobiliar, und die dekorative Synthese, wie sie der Spätbarock vollzogen hat, äußert sich vornehmlich darin, daß die mobile Dekoration, die seit Jahrhunderten die vorherrschende gewesen war, in stabile Dekoration umgewandelt wird. Die Stabilisierung der Gegenstände führt dann sekundär zu einer Synthese der Künste: Architektur, Malerei und Bildhauerei treten in ein engeres Verhältnis zueinander und vereinigen sich zu einem dekorativen Ensemble, das letzten Endes auf der Entwertung des Einzelgegenstandes beruht. Schon August Schmarsow hat darauf aufmerksam gemacht, — offenbar von Ideen Gottfried Sempers beeinflußt, — daß das Verhältnis der Künste zueinander kein feststehendes ist und daß Veränderungen in diesem Verhältnis gelegentlich stilbildende Kraft gewinnen können.[1]) Allerdings besaß Schmarsow nicht die geistige Präzision, um diesen an sich richtigen Gedanken zu einer Systematik des Spätbarock auszubauen. Die Fragen liegen in der Tat kompliziert. Ich möchte sogar glauben, daß die systematische Kunstwissenschaft erst durch Wölfflins Grundbegriffe dazu befähigt worden ist, einen Versuch in dieser Richtung zu unternehmen.

Die Auswahl der Beispiele brachte mancherlei Schwierigkeiten mit sich. Für die stabile Zimmerdekoration gibt es zwar Beispiele im Überfluß, denn die Erhaltung solcher Denkmäler ist infolge ihres stabilen Charakters eine außerordentlich gute. Mobile Dekoration dagegen trifft man selten im originalen Zustand. Das Mobiliar wechselt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, es wird veräußert, verschleudert oder geraubt und man kommt erst nach Jahrhunderten auf den Gedanken, die alte Situation wiederherzustellen, wobei dann die schwersten Stilfehler unterlaufen. Ich werde daher gelegentlich auf die Interieurbilder des Zeitalters, gemalte und gestochene Innenräume, zurückgreifen, um unbedingt gesichertes Material zur Verfügung zu haben.

DAS TRANSITORISCHE MOMENT

Der malerische Stil ist ein bewegter Stil. Nicht in dem Sinne, daß er durchaus bewegte Themata aufgesucht hätte — in der Architektur verbietet sich das von selbst —, sondern insofern, als die malerische Komposition durch einen mehr oder weniger sinnfälligen Bewegungseindruck unterstützt oder ermöglicht wird. Die Bewegung kann sich auf Formen, Lichter und Farben erstrecken. Jedenfalls wird vom Auge des Beschauers eine gewisse Lebhaftigkeit gefordert, um die heterogenen Elemente zu einer zwingenden Einheit des malerischen Gesamtbildes zusammenzufassen. Trotzdem bleibt die Bewegung, solange sie zu den Mitteln der malerischen Komposition gehört, auf das Einzelkunstwerk beschränkt. Sie läuft sich tot am Rahmen eines Bildes, im Umriß einer Statue und im Kontur des einzelnen Bauwerks. Erst im dekorativen Stil greift die Bewegung über das Einzelkunstwerk hinaus. Sie erfaßt das Ensemble. Die Bewegung wird Totalbewegung. — Das malerische Kunstwerk hatte trotz seiner Bewegungsinhalte einen ruhenden, kontemplativen Beschauer zur Voraussetzung. Als individuelle Leistung verlangte es Sammlung und Ernst. Das dekorative Ensemble dagegen reißt den Beschauer selbst in den Bewegungsstrom herein. Es verlangt keine kontemplative, sondern nur transitorische Erfassung. Der Blick wird von Form zu Form, von Gegenstand zu Gegenstand weitergedrängt. „A peine est on entré que les beautés, qu'on y apperçoit ravissent l'esprit sans fixer les regards et que les yeux avides et incertains de leur choix courent

[1]) August Schmarsow, Barock und Rococo. Leipzig 1897.

de chef d'œuvre en chef d'œuvre et n'ont pas la liberté de s'y arrêter." [1]) — Italien war zu allen Zeiten das Land der Kontemplation, des ruhenden Verweilens. Es bewahrt auch im Barock einen Grundzug seines zuständlichen Empfindens. Holland andererseits ist das phlegmatische Land. Sein nationales Temperament bleibt von dem barocken Bewegungsdrang fast unberührt. Frankreich dagegen besitzt von alters her die gespannteste Aktivität, die sprichwörtliche Neuerungssucht und Ungeduld, die Lebhaftigkeit im staatlichen und gesellschaftlichen Leben. Speziell der Hof und der Hofadel zeigen eine nervöse Erregbarkeit, die ständig in Frivolität auszuarten droht. Der König selbst lebt ruhelos in großem Gefolge. „Il se fait un cabinet des lieux même les plus tumultueux et au milieu de la foule et des plaisirs il pense tranquillement aux choses, qu'il croit d'être obligé de faire." [2]) Für kontemplative Kunstbetrachtung ist keine Stätte mehr. — Das Einzelkunstwerk des Hochbarock hatte den Einzelbeschauer zur Voraussetzung. Der Betrachtende ist mit dem Kunstwerk auf der Welt allein. Das dekorative Ensemble dagegen rechnet mit geselligen Vielheiten. Es dient als Festkulisse für die höfische Geselligkeit. Das aristokratische Treiben rauscht an den Dingen vorüber. Man empfängt von den Dekorationen nur noch den allgemeinen Geschmackseindruck. Man sucht nicht mehr nach Schönheit, sondern nach Reiz, nach sinnlicher Anregung.

Die transitorische Einstellung des Beschauers wirkt auf die Bewegungsdarstellung im Einzelnen zurück. Malerei und Plastik lieben nicht mehr die breiten pathetischen Bewegungsmotive des Hochbarock, sondern die pointierte Bewegung, die Augenblicksbewegung: Tanzposen, Schaukelmotive, Reiterposen usw., die schon allein wegen ihrer statischen Unhaltbarkeit den Eindruck des Transitorischen erzeugen. Zugleich tritt eine Zuspitzung der malerischen Effekte ein: statt des voll strömenden Lichtes, wie es der Hochbarock geliebt hatte, wählt man Glanzlichter, blinkende Lichter. Die Bewegtheit liegt bald im Objekt, bald im Subjekt, meist in beiden zugleich.

Der transitorische Charakter durchdringt den gesamten Kunstbetrieb des Spätbarock. Das Lebenstempo ist immer und überall angespannt. Das Landschaftsideal des Zeitalters, die absolute Ebene, enthält mehr Bewegungsreiz als die Berglandschaft, nicht nur optisch durch die Unendlichkeitsperspektiven, sondern auch mechanisch, durch den geringeren Widerstand, den die Ebene dem Verkehr entgegenstellt. Die Gärten, die dem Fußgänger oft zu weitläufig vorkommen, sind darauf berechnet, im Wagen oder zu Pferd durcheilt zu werden oder auch als Jagdgrund zu dienen. Die Straßenplastik an Auffahrten, Brücken, Toren usw. sind Musterbeispiele transitorischen Geschmacks. Sie sind dazu bestimmt, im Vorbeifahren oder Vorbeireiten gesehen zu werden. Die Räume des Spätbarock sind nicht zum Verweilen bestimmt, sondern für eine transitorische Benützung durch eine bewegte, aristokratische Geselligkeit. Daher die Vorliebe des Zeitalters für flüssige, elegante Raumverbindung. Die Dekorationen endlich stehen mit dem Moment des Transitorischen in einer ständigen Wechselwirkung. Denn nur dekorative Formen eignen sich zur transitorischen Erfassung, und umgekehrt ist nur der transitorische Beschauer dazu befähigt, die Synthese der Formen, Gegenstände und Künste zu einem letzten dekorativen Totaleffekt zu vollbringen. Es wäre ein Stilfehler, Dekorationen kontemplativ genießen zu wollen, und die analysierenden Methoden unserer Wissenschaft stellen diese Kunstwerke nur allzu leicht unter einen falschen Gesichtspunkt. Die Verödung, in der wir die Räume des Spätbarock zu sehen gewöhnt sind, bekommt ihnen schlecht. Ihr Festgewand wirkt nur in festlicher Belebung. Endlich tritt im Spätbarock eine Abwanderung des Interesses ein von den bildenden Künsten, die allgemein von ruhigem Temperament sind, zu den motorischen, rhythmischen und szenischen Künsten: Musik und Theater, Tanz und Feuerwerk gewinnen das Übergewicht über das Gebaute, das Gemalte und das Geformte.

[1]) J. F. Blondel, Arch. Franc. L. VII. Chap. 8 zur Kapelle von Versailles.

[2]) M. de Scudéry, Promenade de Versailles, pag. 35.

DER AUSGLEICH DER WERTE

Für den modernen Kunstkenner versteht es sich von selbst, mit einem Qualitätsanspruch an das Kunstwerk heranzutreten und sein Werturteil nach einem Qualitätsmaßstab zu richten, der ungeachtet seiner subjektiven Bedingtheit als etwas Allgemeines oder doch Allgemeingültiges vorgestellt wird. Es läßt sich aber nicht bestreiten, daß dieser Qualitätsstandpunkt selbst historisch bedingt ist. Denn der Qualitätsbegriff ist ein Erzeugnis der individualistischen Weltanschauung. Er beruht auf der künstlerischen Produktion der individualistischen Zeitalter der Geschichte, der Antike, der Renaissance und derjenigen Phasen des Barock, in denen sich der individualistische Geist zu jener Kultur der Einzelpersönlichkeit verfeinert, die man als subjektivistische Kultur zu bezeichnen pflegt. In allen diesen Perioden gilt die Qualität als der unbedingte und ausschließliche Maßstab für den Wert der künstlerischen Leistung. Nun gibt es aber nicht nur individualistische Zeitalter in der Geschichte, sondern diese wechseln periodisch mit kollektivistisch empfindenden, kirchlich, staatlich oder sozial interessierten Epochen, die im Ablauf der Weltgeschichte als die mehr oder weniger sympathischen Gegenspieler des individualistischen Geistes auftreten. In diesen letzteren verliert der Qualitätsmaßstab seine Gültigkeit und es bleibt zu untersuchen, welche neuen Wertskalen im Wandel der Weltanschauungen an seine Stelle treten.

Aus dem Wechsel individualistischer und kollektivistischer Anschauungen ergibt sich zunächst eine Wertschwankung zwischen Ästhetik und Ethik.

Die individualistischen Perioden der Geschichte sind vorwiegend ästhetisch interessiert, und auf dieser Tatsache beruht die tiefe Sympathie, die jeder künstlerisch Begabte für die individualistischen Zeitalter der Geschichte empfindet. Solange man individualistisch gestimmt ist, betreibt man die Kunst um ihrer selbst willen und wertet sie nach ihrem immanenten, von keiner Seite alterierten Qualitätsmaßstab. Die Kunst ist der Träger des Wertempfindens überhaupt. Man erwartet alles von der Einzelpersönlichkeit und läßt sich wenig davon stören, wenn die außerindividuellen Kräfte, die Kirche und der Staat, diejenige Ordnung vermissen lassen, die sie formell hätten bieten müssen. Die individualistischen Perioden haben sich recht gern auf den Handel eingelassen, einen Ausfall an sozialer Sittlichkeit durch die Schönheit der Lebensform auszugleichen. Man weiß, wie weitherzig die Renaissance darin gewesen ist, selbst das Verbrecherische mit dem Adel des Künstlerischen zu umkleiden. Dagegen sind die kollektivistischen Perioden vorwiegend sozialethisch gestimmt. Für sie ist die Kunst Mittel zum Zweck, d. h. man wertet sie als eine mehr oder weniger geduldete, jedenfalls luxuriöse Begleiterscheinung, deren soziale Berechtigung erst dadurch erwiesen wird, daß die künstlerische Ausdruckskraft in den Dienst des jeweiligen kollektivistischen Ideals eingestellt wird. Ein Zeitalter wie der Spätbarock orientiert sein Wertempfinden in erster Linie nach dem Staatsideal, das mit auffallender Intoleranz als sittliches Ideal empfunden und verherrlicht wird. Die Kunst dagegen wertet man als etwas Relatives, d. h. nach der Intensität, mit der sie sich dem absolutistischen Ideal dienstbar erweist. Man mißt also



Abb. 3 Ludwigsburg, Puttengruppe

nicht mit dem künstlerischen Qualitätsmaßstab, sondern mit einem außerhalb der Kunst liegenden, vorwiegend sozial-ethischen Maßstab, nach Energiemomenten, die mit dem eigentlich Künstlerischen wenig zu tun haben.

Mit dem Wechsel individualistischer und kollektivistischer Anschauungen ändert sich zweitens das Verhältnis der Künste zueinander, das uns als Formproblem bereits beschäftigt hat. Die individualistischen Perioden haben die Neigung, die Künste selbst zu individualisieren: die Malerei ist ein Fach für sich, die Bildhauerei ein Fach für sich, die Architektur ein Fach für sich. Was von Einheit unter den Künsten erzielt wird, ist nur jene ideale Einheit, die zwischen dem Qualitativ-Guten überhaupt besteht. Die kollektivistischen Perioden dagegen neigen zu einer Verschmelzung, zur Synthese der Künste. Man duldet nicht, daß jede Kunst ihren eigenen Weg geht, sondern weil sämtlichen Künsten die gleiche Richtung auf das soziale Ideal hin vorgeschrieben ist, sammelt man die Künste zur Einheit und wirft den ganzen Komplex von künstlerischer Energie in die Wagschale der idealistischen Wertrechnung. Statt der zarten Qualitätswirkung des einzelnen Kunstgegenstandes sucht man die starke, suggestive Wirkung eines Ensembles aus sämtlichen Künsten. Man erwartet das Gute also nicht von dem Qualitätsmoment, sondern von einem Moment der Einheit, das nicht nur außerhalb der Kunst liegt, sondern dem Wesen der Kunst geradezu zuwiderläuft.

Es ist bekannt, daß das christliche Mittelalter auf Grund seiner kollektivistischen Tendenz zu einer derartigen Synthese der Künste gelangt ist, deren religiöser Charakter sich darin äußert, daß die Architektur einseitig gekräftigt wird, auf Kosten der bildenden Kunst. Im Mittelalter vertritt die Baukunst gewissermaßen das höhere sittliche Prinzip, dem sich die übrigen Künste als mehr oder weniger dienende Glieder zu fügen haben. Aus ähnlichen Ursachen hat der Spätbarock, das Zeitalter der politischen Einheit, eine Synthese der Künste vollzogen; nur sind die Verschmelzungsmethoden diesmal wesentlich andere. Der politische Absolutismus hatte als weltliche Institution keinen Anlaß, der Architektur einen Vorrang vor den übrigen Künsten einzuräumen. Er schafft keine Architektursynthese, sondern eine Synthese der Dekoration, in die sämtliche Künste mit gleichen Rechten und Pflichten eintreten. Man nimmt jeder einzelnen Kunstleistung ihren individuellen Charakter und verbindet die kraftlosen Rückstände zu einem dekorativen Ensemble, dessen Prachtwirkung in den Dienst der absolutistischen Machtidee eingestellt wird. Was uns also im ersten Abschnitt als Frucht einer formalen Entwicklungsreihe entgegengetreten ist, erscheint uns hier als die Folge einer spezifisch kollektivistischen Wertrechnung: die Dekoration übernimmt vermöge ihres kollektivistischen Charakters die Vorherrschaft unter den Künsten und man gelangt nicht so sehr aus formalen, sondern aus ideologischen Ursachen zu einem Ausgleich der Werte, der sich in der Praxis auf dreierlei Weise äußert: erstens tritt eine Entwertung des Qualitätskunstwerkes ein, zweitens wird statt der Qualitätsforderung eine Niveauforderung aufgestellt und drittens vollzieht sich ein Wertausgleich zwischen freier und angewandter Kunst.

Sobald der Spätbarock seine dekorative Synthese vollendet und die Einheitswirkung als höhere Instanz über dem Einzelgegenstand aufgerichtet hat, wertet man das Kunstwerk nicht mehr qualitativ, sondern als Bestandteil einer gegebenen dekorativen Situation. Es kann also der Fall eintreten, daß ein an sich höchst qualitätvolles Kunstwerk im Hinblick auf das Ganze als Mißklang empfunden wird, weil es sich dem dekorativen Schema nicht zu fügen versteht, während umgekehrt ein an sich fast sinnloser Gegenstand eine gewisse künstlerische Bedeutung gewinnen kann, allein durch die Art, wie er sich in das Ensemble einpaßt und dasselbe ergänzt. Der Anpassungswert steht also höher als der eigentliche Schönheitswert. Bezeichnenderweise reicht die Geschichte dieser Wertproblematik bis in die Spätantike hinauf. „De pulchro et apto", vom Schönen und Passenden, handelte bekanntlich die Ästhetik des hl. Augustin, ein Frühwerk, das schon zu Lebzeiten Augustins verloren gegangen war und dessen Besitz uns heute vielleicht wertvoller wäre als derjenige seiner theologischen Schriften. Über den Inhalt berichtet er in seinen Bekenntnissen

mit dem monumentalen Satz: „Ich ließ die Gestalten der Körperwelt an meiner Seele vorüberziehen, und unterscheidend bestimmte ich das Schöne als das, was seinen Wert in sich selbst trägt, das Angemessene als das, was seinen Wert erst durch Anpassung an ein Anderes gewinnt.“ (Bekenntnisse Buch IV, Kap. 15.)

Es ist anzunehmen, daß die extreme Einheitsforderung, wie sie der Spätbarock aufstellt, schon allein genügt hätte, um den Qualitätsmaßstab zu entkräften. Das Wertproblem hat aber noch eine andere, vielleicht positivere Seite: Neben das Moment der Einheit tritt nämlich das Moment der Gleichheit. Man fordert ein Niveau der Werte, und in der Tat beherrscht der Niveaugedanke das ganze Wertempfinden des Spätbarock. Der Begriff des Niveaus hat sich bis heute als künstlerischer Wertbegriff erhalten. Seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. bilden Qualität und Niveau die schwer zu überbrückende Wertantithese. Eines entwickelt naturnotwendig auf Kosten des anderen, und gerade in unseren Tagen macht sich der trübe, zersetzende Einfluß eines nivellierten Wertempfindens wieder in seiner ganzen Gedankenlosigkeit bemerkbar.

Die Niveauforderung kann nach zwei ganz verschiedenen Richtungen tendieren: entweder strebt man nach möglichst hohem Niveau, oder nach möglichst breitem Niveau. Im Spätbarock ist das Kunstniveau ein absolut hohes, aristokratisches Niveau. Es wird nicht so sehr durch den Hof bestimmt, der ja in diesen Dingen eine Ausnahmestellung einnimmt, sondern durch den Pariser Stadtadel, der sich von jeher durch die vornehme Einheitlichkeit seiner Lebenshaltung ausgezeichnet hat, und der auch diesmal für die Höhe des Geschmacksniveaus garantiert. Im französischen Adelshaus sind es überhaupt nicht die Männer, die sich mit Kunst befassen, sondern die Frauen, und diese benutzen künstlerische Dinge im Dienst der geselligen Konvention. Die Grundpfeiler dieser Konvention sind — um mit Simmel zu sprechen — die Sitte, die Mode und die Eleganz, und alle drei haben ihren nivellierenden Einfluß auf die Kunst geltend gemacht. Die Sitte sorgt dafür, daß der Wille des Einzelnen zurückgedrängt wird zugunsten der Formel und der Etikette. Die Kunst sinkt zum Gegenstand des Komforts, zum Luxusmotiv herab und unterliegt jener Abflachung ins Banale, die sich als Folge allzu breiter geselliger Zirkel einzustellen pflegt. „In demselben Maße,“ sagt Simmel, „in dem die Quantität der Elemente dem höheren Individuell-Seelenhaften keine Stätte mehr gibt, muß man das Manko dieser Reize durch Steigerung der äußerlichen und sinnlichen auszugleichen suchen. Zwischen der Vielheit festlich zusammenbefindlicher Personen und dem Luxus, der bloßen Sinnenfreude ihres Zusammenseins hat stets ein engster Konnex bestanden[1]).“ Die Mode sorgt zweitens dafür, daß die individuelle Neuschöpfung ausgeschaltet und ein weitverzweigtes Nachahmungssystem begründet wird, die Variation von Themen, die wie eine Parole von der vornehmen Gesellschaft ausgegeben werden. Das dritte endlich, die Eleganz, ist das positivste, was das französische Adelshaus den älteren Kulturen gegenüberzustellen hat. Bis 1660 etwa hatte die Lebenshaltung des holländischen Patriziers als die vornehmste gegolten, die es im nördlichen Europa gab. Im Zeitalter Ludwigs XIV. wird diese großbürgerliche Lebensart auf das höhere Niveau des französischen Hofadels emporgehoben. Der Materialgeschmack verfeinert sich, und die Kunstgegenstände nehmen eine rassige Feinheit an, jene Verbindung von Feinheit und Energie, die für das Wesen des französischen Adels so überaus bezeichnend ist. Auch die Eleganz wirkt im Sinne des Unpersönlichen oder beruht sogar auf dem Unpersönlichen. „Das eigentlich Elegante“, sagt Simmel, „vermeidet die Zuspitzung auf die besondere Individualität. Es legt immer eine Sphäre von Allgemeinerem, Stilisiertem, sozusagen Abstraktem um den Menschen — was selbstverständlich die Raffinements nicht verhindert, mit der dies Allgemeine der Persönlichkeit verbunden wird[2]).“

Bis dahin waren es recht bescheidene Werte, die man dem Niveaugrundsatz zu verdanken hatte, und mancher wird ihm für diese Art der Wertbildung vielleicht überhaupt keinen Dank

[1]) Georg Simmel, Soziologie, Leipzig 1908, S. 71. [2]) A. a. O. S. 368.

wissen. Das ändert sich aber in dem Augenblick, wo aus sozialen Gründen eine Verbreiterung des künstlerischen Niveaus gefordert wird, d. h. künstlerische Dinge in das Zivilisationsprogramm des Staates einbezogen werden. Wir verlassen damit die eigentlich kunsthistorische Fragestellung und wenden uns dem problematischen Gebiet der Sozialethik zu, das einstweilen allerdings wenig gangbar ist. Solange man individualistisch empfand, war die Kunst ein Vorrecht weniger, geistig und materiell bevorzugter Persönlichkeiten, welche die Kunst gewissermaßen für das ganze Volk betreiben und die recht eigentlich das kulturelle Gewissen ihres Volkes darstellen. Erst im Zeitalter Ludwigs XIV. wird der Grundsatz aufgestellt, daß sämtliche Angehörige eines Standes, speziell des Adelsstandes, ein bestimmtes, von künstlerischen Elementen durchsetztes Lebensniveau zu beanspruchen haben: seit dem Spätbarock kennt man in Westeuropa eine Standes- und Klassenkunst. Ihr eigentlicher Träger ist das merkantilistische Kunstgewerbe. Es sorgt dafür, daß Kunst unter die Leute kommt, und der Staat Ludwigs XIV. scheint dieses soziale Moment frühzeitig erkannt zu haben. Sofort nach dem Tode Mazarins, als der absolutistische Staat noch kaum fundiert ist, gehen die kunstgewerblichen Manufakturen in Staatsregie über. Ihr Organisator ist Jean Baptiste Colbert. Richtig ist freilich, daß dieser weitblickende Mann weniger aus künstlerischen, sondern vorwiegend aus politischen und wirtschaftlichen Motiven heraus die Gründung der Staatsfabriken unternommen hat. Aber gerade diese enge Verknüpfung von Kunst, Staat und Wirtschaft führt zu einem Wertausgleich zwischen freier und angewandter Kunst: die hohe Kunst sinkt auf das Niveau eines dekorativen Handwerks, zum Handelsartikel hinab, und das Handwerk wird umgekehrt in Form des merkantilistischen Kunstgewerbes auf das Niveau einer vollwertigen, sogar recht anspruchsvollen Kunstgattung emporgehoben.



Abb. 4 Dresden, Zwinger

Das merkantilistische Kunstgewerbe unterscheidet sich vom Kunsthandwerk älterer Jahrhunderte vornehmlich durch einen Hang zum Massenhaften. Man bildet nicht einzelne, individuell-schöne Gegenstände, sondern passende Serien. Man arbeitet Garnituren aller Art, diese nochmals in

mehreren Dessins. Auf Garnitur und Dessin beruht das Fabrikmusterbuch mit seinem Preiskatalog, alles Dinge, die nicht nur zur Nivellierung, sondern zugleich zur Realisierung von Kunstwerten geführt haben. Die kunstgewerbliche Garnitur richtet sich im wesentlichen nach den Rhythmen der Wandbildung. Aus dem Feldersystem ergeben sich die Spiegelgarnituren, die Folgen von gemalten, geschnitzten und gewebten Füllungen, die Sitzmöbelgarnituren, Beleuchtungsgarnituren. Und von der Wand aus greift dieses Repetitionssystem auch auf andere Situationen über: auf die gedeckte Tafel, den Toilettentisch, auf den weiten Umkreis täglicher Gebrauchsgegenstände, wo der sachliche Zweck dann gewissermaßen den Vorwand abgibt zur Variation eines ornamentalen Themas. Der konventionelle Anpassungswert steht also höher als der individuelle Schönheitswert. Man sucht nicht das Schöne, sondern das Schickliche, eine Antithese, die unmittelbar an das Augustinische Wort vom Schönen und Gefälligen anklingt.

Rückbildung.

Um 1760 steht unser Kontinent vor einer neuen geistigen Krise, die meines Ermessens diejenige von 1660 an weltgeschichtlicher Tragweite um ein bedeutendes übertrifft. Die formalen Grundsätze, die politischen Anschauungen, das Wertempfinden kommen ins Wanken. Voraussetzungen, auf denen man sich seit genau hundert Jahren mit Leichtigkeit verständigt hatte, werden negiert. Die Geschichte berührt sich mit dem Krassen und Schrecklichen, und es kommen Tage, an denen man erkennt, „daß Recht und Ordnung nur eine dünne Rinde sind über dem Chaos und das menschliche Leben ein schwankender Steg über dem Nichts“[1]. Und doch erscheint uns Nachgeborenen das Zeitalter der Revolution als eine Stunde der Geburt. Damals wird das Neue geschaffen, das sich mit dem Guten aller Zeiten zu verbrüdern strebt, das auch vom Spätbarock das Brauchbare herübernimmt und weiterpflegt, um dem 19. Jahrhundert jene Vielseitigkeit zu ermöglichen, die man bald als individuellen Reichtum, bald als Abkehr von allem Prinzipiellen empfindet.

Zunächst zu formalen Dingen. Es muß aus dem Bisherigen hervorgegangen sein, daß der dekorative Stil, wie er im Spätbarock geherrscht hat, sich nur auf der Grundlage des malerischen Stils entwickeln konnte. Wer dennoch daran zweifeln möchte, daß die Hinneigung zum Dekorativen als Stilmoment verstanden sein will, kann aus den Verhältnissen der Rückbildung mit einem Blick ersehen, welche Zusammenhänge zwischen dem Dekorativen und dem Malerischen bestehen. Auf das Zeitalter der Synthese folgt das Zeitalter der Analyse, und dieser Vorgang, der geistesgeschichtlich nichts Überraschendes an sich hat, erhält für die Kunstgeschichte eine so eminente Wichtigkeit dadurch, daß er zeitlich und inhaltlich zusammenfällt mit der Rückbildung eines malerischen Stils in einen linearen. Nachdem

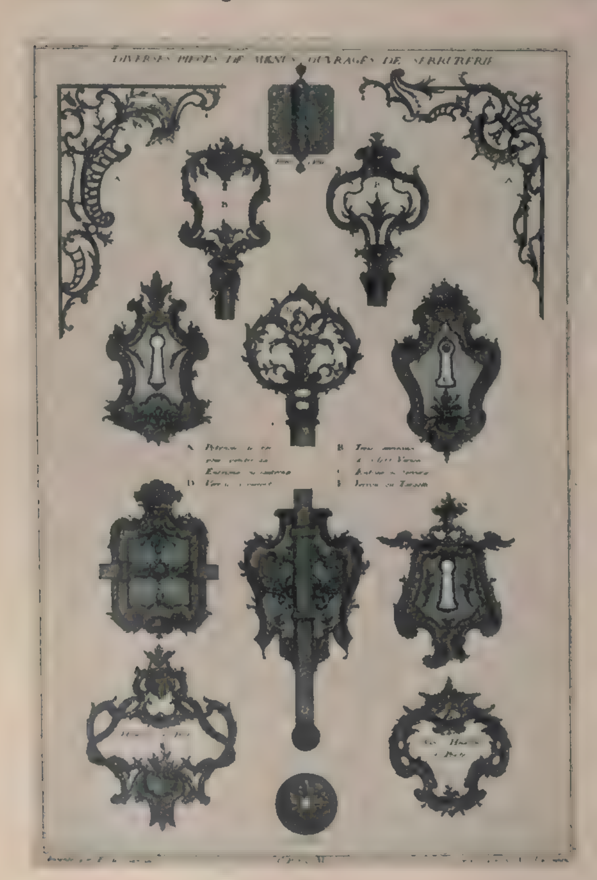


Abb. 5 Cuvilliés, Pièces de Serrurerie

[1] Th. Carlyle, The French Revolution, 3 Bde., London 1837; deutsch von Feddersen, 3 Bde., Leipzig 1844.

man sich 250 Jahre lang um die Ausbildung und Verfeinerung der malerischen Anschauungsform bemüht hat, greift man um 1760 auf die Linie zurück. Der Vorgang ist ohne Analogie in der Kunstgeschichte. Wir wissen zwar, daß in der antiken Plastik der hellenistisch-malerische Stil in die Linienkunst des augusteischen Zeitalters zurückgebildet worden ist. Es wäre aber vermessen, aus dem Nebel der antiken Überlieferung ein kunsthistorisches Prinzip konstruieren zu wollen. Wir wissen ferner, daß aus dem malerischen Stil der deutschen Spätgotik die tapfere Linienkunst eines Dürer hervorwächst, um mit Riesenschritten den Vorsprung einzuholen, den der Süden sich seit Jahrhunderten gesichert hatte. Was aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts vorgeht, ist doch von ganz anderer Art und bedarf einer eingehenden Motivierung.



Abb. 6 Jean Baptiste Colbert

Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, wie sie Wölfflin in seinen Grundbegriffen dargestellt hat, erklärt sich letzten Endes aus einem Gesetz der Komplizierung, das überall da in Kraft tritt, wo die Kunstgeschichte kontinuierlich fortschreitet und ihre Kraft im wesentlichen an den gleichen Problemen erprobt. Das Umgekehrte aber, die Rückbildung eines malerischen Stiles in einen linearen, beruht auf einem mehr oder weniger bewußten Verzicht auf darstellerische Möglichkeiten, der psychologisch sehr viel schwerer zu erfassen ist und der in unserem Fall auf die geistige Disziplin zurückgeführt werden muß, die dem Zeitalter eines Lessing, Kant, Winckelmann sein besonderes Gepräge gibt. Ich halte wenig von der landläufigen Erklärung, daß um 1760 das Interesse für die Antike neu erwacht, daß damals die pompejanischen Grotesken entdeckt und der Geschmack an der Linie durch sie gekräftigt worden wäre. Denn es bliebe dann weiter zu fragen, ob denn etwa Bérain und Watteau keine Grotesken gezeichnet hätten und weshalb man sich aus den Beständen der Antike vor 1760 die malerischen, und nach 1760 die rein linearen Typen als Gegenstand der Bewunderung heraussucht. Das Kausalverhältnis liegt vielmehr umgekehrt: Weil die Synthesen, wie sie zu Beginn des Spätbarock vollzogen worden waren, die politischen sowohl wie die künstlerischen, sich als zu weitgehend erweisen, weil sie im Lauf von hundert Jahren zur Formel erstarrt sind und vorwiegend die Intelligenz sich gegen die allgemeine Bevormundung auflehnt, gelangt das Zeitalter zur Forderung der Analyse, die sich nun zugleich auf politische und künstlerische Dinge bezieht[1]). Der Einzelwille kräftigt sich. Das dekorative Ensemble löst sich in seine Bestandteile auf, und bei dieser Gelegenheit benutzt man die Linie als Trennungsmittel.

[1]) Wölfflin, Grundbegriffe, I. Aufl., S. 192: „Als dann gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts die abendländische Kunst einen neuen Anfang zu nehmen sich anschickte, war es eine der ersten Äußerungen der modernen Kritik, daß sie im Namen der wahren Kunst die Isolierung des Einzelnen wieder verlangte."

Die Linie ist also nicht der Zweck des künstlerischen Gestaltens, sondern das Mittel, um einen dekorativen Stil in einen individuellen zurückzubilden. Mit Hilfe der Linie vollzieht sich die Analyse der Formen, der Gegenstände und der Künste. Daher gilt die tiefste Sympathie des Zeitalters der Umrißlinie. Die Silhouette zerschneidet jeden dekorativen Zusammenhang. Die Bilder erhalten wieder ihr individuelles Format und die stark isolierenden Rahmen. Die Skulpturen erhalten ihre eigenen Sockel und rücken von der Wanddekoration ab. Die kunstgewerblichen Gegenstände werden auf die einfachste, kubische Form reduziert, die sich jeder dekorativen Anpassung entzieht. Und an letzter Stelle erst findet sich die Antike ein, in der man den individuellen Geist wiedererkennt oder wiederzuerkennen glaubt, nach dem das Zeitalter selbst verlangt.

Sehr eigentümlich liegen die Temperamentsfragen, die in der allgemeinen Krisis ebenfalls einer vollkommenen Neuordnung unterworfen werden. Die höfische Geselligkeit hatte sich müde getobt. Ihre transitorische Einstellung hatte auf die Dauer dasjenige mit sich gebracht, was man gerade hatte vermeiden wollen und was der Fluch höfischer Geselligkeit überhaupt ist: die Langeweile. Man hatte sich in Eremitagen zurückgezogen, um sich zu sammeln, hielt aber die Ruhe nicht aus und trieb es draußen schlimmer als drinnen. Rousseau ist der erste, der die Konversation des Zeitalters für verwirrend erklärt. Nachdem fast 100 Jahre lang der Denker sozusagen als Spielverderber gegolten hatte, fordert Rousseau mit allem Nachdruck die Ruhe des Arbeitszimmers und jenen intimen Umgang von Mensch zu Mensch, der dann leicht ins Sentimentale umschlägt und sich literarisch in Bekenntnisschriften aller Art Luft macht. — Das Kunstwerk selbst war im Spätbarock zu einer Zuspitzung des momentanen Effekts vorgeschritten, die nicht mehr zu überbieten war, und das Ornament hatte das seinige dazu beigetragen, daß der Blick von Form zu Form, von Gegenstand zu Gegenstand weitergeleitet wird. In der Aufklärung tritt Ruhe vor dem Kunstwerk ein. Man fällt sogar in das umgekehrte Extrem: in die völlige Erstarrung. Lessing fordert, daß ein Kunstwerk „nicht nur erblickt, sondern lange und wiederholtermaßen betrachtet wird“ [1]). Für ihn gilt jede Bewegungsdarstellung als ein Übergriff in die dramatische Kunst, und Winckelmann gelangt durch die Sorgfältigkeit seiner analysierenden Betrachtung zur Begründung der modernen Kunstwissenschaft.

Auf dem Gebiet der Werte tritt ebenfalls eine Rückbildung ein. Und zwar zeigt sich da mit aller Deutlichkeit, wie im Wandel der Kulturen das Wertsystem sich kompliziert, dadurch, daß man Neues schafft, längst Vergangenes belebt und doch das eben Überwundene nicht völlig aus dem Bereich der Vorstellung auslöscht. Die Aufklärung schafft eine neue, individualistische Wertordnung. Andererseits hatte aber der absolutistische Staat das politische und soziale Verantwortungsgefühl doch zu sehr geschärft, als daß man sich dem hemmungslosen Individualismus der älteren Jahrhunderte wieder hätte hingeben können. Man fühlt sich immerhin sozial verpflichtet. Die Revolution verlangt Freiheit und Gleichheit in einem Atemzug. Die individuelle Wertunterscheidung wird also proklamiert und negiert zugleich. Infolge dieser Unschlüssigkeit, d. h. infolge der Umstellung ihres aristokratischen Charakters in einen demokratischen Charakter, hat die bildende Kunst keine Qualitätswerte mehr geschaffen, die an Reinheit und Tiefe mit den alten italienischen und holländischen hätten wetteifern können. Es reißt eine Kompromißwirtschaft ein. Die Kunst trägt den Niveaugedanken wie einen Ballast mit sich herum, und noch heute sind es die Anforderungen des Komforts, die ideell und materiell an der hohen Kunst zehren.

Endlich sind noch zwei neue Kräfte zu erwähnen, die der Kunst des Aufklärungszeitalters ihr eigenartiges Gepräge geben: der Eintritt des Deutschtums in den Mittelpunkt der westeuropäischen Kultur und die Abwanderung der eigentlich individuellen Kraft aus der bildenden Kunst in das Bereich der Dichtung. Nach hundert Jahren unbedingter französischer Vorherrschaft treten die germanischen Länder England, Deutschland und die Schweiz mit eigenen nationalen Kulturen hervor.

---

[1]) G. E. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Kapitel III.

Vornehmlich Deutschland unternimmt den Aufbau des neuen Wertsystems in ganz anderem Sinne als Frankreich. Frankreich stellt sein sozial-ethisches, d. h. sein Zivilisationsideal an die oberste Stelle, Deutschland dagegen erfaßt die Aufklärung als eine bürgerliche Renaissance. Es regeneriert — so gut es gehen will — die bürgerliche Individualität und gelangt auf diesem Wege zu einem neuen Kulturideal. Seitdem bilden französische Zivilisation und deutsche Kultur jenen verhängnisvollen nationalen Gegensatz, der in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" von Thomas Mann einen so geistvollen Ausdruck gefunden hat. Der französische Aufklärungssozialismus mit seinem Apparat von Menschenrecht und Fortschritt — kurz der Contrat social — knüpft an den Niveaugedanken des Spätbarock an. Man sucht das Heil in Verbreiterung und Senkung des künstlerischen Niveaus von der Adelsklasse auf den Bürgerstand. Die Tendenz ist demokratische Wohlfahrtstendenz. In Deutschland dagegen erstarkt die Individualität als solche. Der individualistische Urtrieb der Deutschen, der im 16. und 17. Jahrhundert durch tausend Mißlichkeiten gehemmt gewesen war, gelangt jetzt erst zu freiem Ausdruck. Ich brauche nur an die drei Giganten deutscher Baukunst zu erinnern, an Weinbrenner, Schinkel und Klenze. Freilich bleibt die deutsche Kunst von der demokratischen Tendenz des Zeitalters nicht verschont: Speziell in der Baukunst tritt das öffentliche Gebäude in den Vordergrund. Die eigentliche individuelle Kraft wandert ab und sammelt sich auf dem Gebiet der Dichtung. Es macht sich eine Ermüdung am Körperlichen überhaupt bemerkbar. Die durch Krisen erschütterte Menschheit nimmt ihre Zuflucht zum Denken und zum Dichten. Die Nachkommen italienischer Paläste und holländischer Seelenkunst sind die deutschen Tragödien. Und auch sie sind in gewissem Sinne die Frucht einer Rückbildung, einer Rückwanderung des Interesses von Molière zu Shakespeare.



DIE LANDSCHAFT

Berglage und Ebenenlage.

Die natürliche Landschaft und das historische Landschaftsideal decken sich durchaus nicht immer und überall. Bald eilt das eine voraus, bald das andere. Formation und Stil harmonieren bald nur im Süden, bald nur im Norden. Selten und an bevorzugten Orten vereinigen sie sich zu idealen Typen, die dann zugleich natürliche und geschichtliche Typen darstellen. Der individualistische Mensch liebt andere Landschaften als der absolutistische. Der Südländer andere als der Nordländer. Der Hochbarok nochmals andere als der Spätbarock. Die Natur selbst weiß freilich nichts von Individualismus und Absolutismus, von Wert oder Unwert. Sobald man aber ein Gelände zum Bauplatz macht, fließt die menschliche Empfindung in die Landschaft über: Die Bergsituation wird zum Ausdruck der individuellen Wertunterscheidung, die Ebenenlage dagegen zum Sinnbild der staatlichen Einheit, der politischen und sozialen Nivellierung. Der Italiener begegnet der Landschaft mit jener Freude an der plastischen Einzelform, die sich aus jahrhundertelanger Berührung mit dem Felsboden entwickelt. Der Nordländer dagegen liebt das schimmernde, landschaftliche Bild, belebt durch den Wechsel der Beleuchtung und getrübt durch die nordische Atmosphäre. Der Hochbarock bevorzugt die pittoreske Landschaft, den Reichtum eines malerisch geschauten Weltbildes. Der Spätbarock dagegen liebt das Schema, die erdrückende Armut einer Landschaftsutopie: In der absoluten Ebene findet er die ihm angemessene landschaftliche Formel.

Solange die Geschichte sich in individualistischen Bahnen bewegte, hat man es als natürlichen Vorzug von Rom empfunden, daß die Campagna, auf der sich die Stadt erhebt, ein Hügelland ist, verwitterter Tuffboden, der deshalb so phantasievoll wirkt, weil steile Abhänge und zufällige Schluchten den Blick beschäftigen und die vulkanische Erschütterung in diesen Formen nachzuklingen scheint. Rom ist ja die Siebenhügelstadt. Daher die Fülle verschiedenartigster Bauplätze und die Fernsichten, die dann halb Architektur- halb Landschaftsbilder umfassen[1]). Die Architekten, dankbar für das eigenartige Baugelände, haben das Relief der Stadt nicht abgeschliffen, sondern eher verstärkt, die Abhänge in steilen Futtermauern abgestützt und zu Terrassen aufgefüllt. Gegen die Ebene dagegen empfindet man eine tiefe Abneigung, nicht nur wegen der Fieber- und Überschwemmungsgefahr, die den Bewohner der Niederung abwechselnd heimsuchen, sondern weil man künstlerisch für wertlos hält, was plastisch nicht erfaßt werden kann. Selbst da, wo aus lokalen Gründen, sei es wegen der persönlichen Begüterung des Bauherrn oder zum Zweck der praktischen Bewirtschaftung, die Anlage in der Ebene verbleiben muß (Villa Masèr bei Treviso), ragt doch irgendeine Fernsicht, Berge, ferne Städte, Küsten oder der Meeresspiegel in das Bild hinein. „Auch die vollkommenste Ebene", sagt Burckhardt im Cicerone, „kann sich zum italienischen Garten eignen, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird. Der Kontrast der freien Natur oder Architektur, die von außen in den italienischen Garten hineinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindrucks sein" [2]).

Die Campagnavedoute mit dem päpstlichen Sommerschloß Castel Gandolfo gehört nicht zu den idealen Landschaften, wie die Dichter sie lieben (Abb. 7). Was die seelische Ausdruckskraft

---

[1]) Victor Hehn, Italien, IX. Aufl., S. 131. [2]) Cicerone, X. Aufl., S. 380.

angeht, kennt man ganz andere Dinge. Es ist vielmehr eine sachliche, topographische Aufnahme, die wenig über die Norm hinausragt, von einem Niederländer, Pieter Schenck, gezeichnet, voll Liebe und Feingefühl für die fremdartige, südliche Natur. Rechts oben Palast und Kirche als plastischer und gegenständlicher Schwerpunkt des Bildes, links eine Baumkulisse als Repoussoir. Der Landweg folgt in schöner Biegung dem See von Albano, „einem von jenen stillen und runden Seen, die wie eingeschlossene Edelsteine in die alten Kraterränder eingetieft sind"[1]). Uns kommt es hier speziell auf das Verhältnis der Gebäude zur Landschaft an. Auf dem Kamm des Bergrückens, der frischen Luft ausgesetzt und den Fieberdünsten entrückt, thronen Palast und Kirche, der Würfelbau und der Kuppelbau, in unerhörter Freiheit nebeneinander, in jener weltmännischen Liberalität, die einen südlichen Himmel und Jahrhunderte humanistischer Kultur zur Voraussetzung hat.

Die Aufnahme von Schenck ist ein Paradigma für jene pittoreske Landschaftsauffassung, die den römischen Hochbarock auszeichnet, und zugleich für die Grundsätze des malerischen Stils, der die Formen zu einem Bildeindruck von zwingender Einheitlichkeit zusammenzufassen strebt. Wenn man vor die Aufgabe gestellt würde, eine solche Vedoute im Sinne der Einheit weiterzubilden, würde man sich keinen Rat wissen, und ich muß gestehen, daß eine Steigerung des Einheitseffektes nur unter völlig veränderten historischen und lokalen Bedingungen möglich war. Aber der Verlauf der Geschichte ist eben vielseitig. Die Zentren der Kultur bleiben nicht liegen, wo sie einmal sind, sondern sie rücken von Ort zu Ort. Die Unterschiede der Rassen, der Nationen, der geographischen Formation machen sich geltend. Jedenfalls hat das Landschaftsideal des Spätbarock etwa so ausgesehen, wie das Bild von Zeyst es wiedergibt (Abb. 8). Aus der vulkanischen Campagna findet man sich an einen Strand geschleudert, auf ein nordisches Schwemmland, das mit Mühe dem Meer abgerungen ist und von diesem Urbild nicht nur den Wind und den Salzgeruch bewahrt, sondern auch jene erhabene Monotonie, deren seelische Erfassung erst dem reifen 17. Jahrhundert gelungen ist, speziell dem holländischen, wo Maler und Geistliche, Philosophen und Astronomen, jeder auf seine Weise, sich an den Horizont menschlichen Erkennens herangewagt haben. Das Ganze ist ein holländischer Statthaltersitz, in der agrarischen Provinz Utrecht gelegen, wo die holländischen Großen, die in den Bürgerstädten mit bescheidenen Palais Vorlieb nehmen mußten, sich nach Art von Feudalherren anzusiedeln und aufzuführen pflegten, um wenigstens im Sommer das demokratische Joch abzuwerfen und den Haag durch den Glanz einer nahezu königlichen Hofhaltung in den Schatten zu stellen[2]). Die landschaftliche, oder wenn man so will, gärtnerische Situation ist noch nicht von unbedingter Souveränität, hält aber bereits an der Grenze eines unheilvollen Schematismus, der dazu bestimmt war, den holländischen Bürgergeist zu töten und durch die Vermittlung Lenôtres in die Kurantmünze des französischen Absolutismus umgeprägt zu werden. Vor Denkmälern dieser Art verliert die Systematik des malerischen Sehens ihre Beweiskraft. Denn da herrscht ein neuer Geist und ein neues Formbewußtsein: nicht die ideale Einheit geistig gezügelter Teile, sondern gewaltsame Synthese auf Kosten der individuellen Einzelform. Was etwa von Bodenbewegung vorhanden ist, wird erbarmungslos nivelliert. Das verhältnismäßig bescheidene Haus ist in das Zentrum der Anlage eingesetzt. Man weiß nicht, ob es herrscht oder selbst beherrscht wird. Hier blickt man nicht in die Tiefe, sondern in die Unendlichkeit. Straßen, Alleen, Kanäle führen mit einer Vehemenz bildeinwärts, die unserem maschinellen Zeitalter nichts nachgibt. Und es ist nicht nur Suggestion der Bewegung, die sich in diesen Linien ausdrückt, sondern effektive Bewegung: es tritt eine Beschleunigung des Lebenstempos ein. Die Parks füllen sich mit Jagden und Kavalkaden, mit Hörnerschall und Hundegebell, und das gesellschaftliche Leben zeigt jene transitorische Übereilung, die offenbar physiologisch mit dem nervösen Temperament adeliger Kreise

---

[1]) Victor Hehn, a. a. O., S. 45.

[2]) Die bevorzugten Besitzungen liegen im Flußgebiet des Vecht, dem sogenannten „Heerenveen". Die Abbildung stammt aus Stoopendaels „Lustplaatsen van Vecht".

zusammenhängt und die für die Kunst jedenfalls keinen soliden Baugrund abgegeben hat. Die Vogelperspektive, dieser Bastard aus Grundriß und Aufriß, wird zur normalen Sehmethode. Wer hätte jemals die Campagna aus der Vogelperspektive zu sehen gewünscht? Und wer könnte bestreiten, daß sie hier in der Tat am Platze ist, daß Anlagen wie diejenige von Zeyst in ihrer ganzen Kolossalität überhaupt nur aus der Vogelschau begriffen werden können?

Frankreich ist in seiner landschaftlichen Struktur weniger ausgeprägt als Italien oder Holland. Höhenzüge und Ebenen greifen reicher ineinander, ohne daß die Berge an plastischer Schönheit mit den italienischen oder die Ebenen an monumentaler Starrheit mit den holländischen hätten wetteifern können. Was etwa von Felsformationen vorhanden war, ist längst unter einem Polster von Erdreich vergraben und der buschförmige Baumbestand sorgt dafür, daß die Umrisse sich verwischen. Je verschwommener nun der landschaftliche Typus ist, d. h. je weniger die natürliche Landschaft



Abb. 7 Castel Gandolfo

zu einer bestimmten baulichen Gestaltung herausfordert, desto deutlicher tritt das historische Moment in den Vordergrund. Der menschliche Wille und seine Entwicklungsgeschichte zeichnen sich klarer ab: Frankreich geht schrittweise vom Bergideal zum Ebenenideal über.

Im Zeitalter Ludwigs XIII. drängt alles nach oben. Man liebt strebende Formen, eine preziöse Steilheit in der Natur wie in der Baukunst, in Kleidung und Bewegung, und die fortdauernden italienischen Einflüsse, die teils durch Maria de' Medici, teils indirekt durch Rubens vermittelt werden, lassen es wünschenswert erscheinen, alles, was von Bodenbewegung vorhanden ist, im Sinne der italienischen Berglage auszunutzen. Die typische Bergsituation, wie sie der französische Hochbarock geliebt und mannigfach architektonisch verwertet hat, ist die von Schloß Meudon bei Paris (Abb. 9). Das schöne Gelände gehörte ursprünglich der herzoglichen Familie Guise, dann wurde es veräußert an einen Privatmann, den Finanzintendanten Servien, den Kollegen Foucquets, der dort eine fürstliche Hofhaltung errichtete. Von Servien ging es an Louvois über, den Kollegen und Nachfolger Colberts, und dieser vererbte es an den Dauphin von Frankreich, so daß es mit dem bourbonischen

Krongut vereinigt wird, ein charakteristischer Kreislauf, den die Höhen von St. Cloud ganz ähnlich durchgemacht haben und der für die Verschiebung der Machtverhältnisse im Frankreich des 17. Jahrhunderts außerordentlich bezeichnend ist. Wenn man den gradlinigen Böschungen und Rasenstreifen folgt und zum Schloß emporsteigt, so hat man wohl das Ungewöhnliche dieses Bildes erfaßt, aber nicht das Schöne und auch nicht das Originale. Worauf es dem französischen Hochbarock ankam, war das mächtige Steinpodium, auf dem sich das Schloß erhebt, diese immensen Substruktionen, die rechts frei in die Luft ragen und links durch die bekannte Kapuzinerterrasse abgeschlossen werden. Jedenfalls muß die Lage des Gebäudes stolzer gewirkt haben, bevor der natürliche Abhang durch die Planierungen verdorben und ein falscher Größenmaßstab in das Gesamtbild hineingetragen worden ist.

Ein Menschenalter später formt sich das neue Ebenenideal, und zwar ist es Versailles, das diesem Ideal Nahrung gibt. Das Gelände, auf dem Ludwig XIII. ein Jagdschloß errichtet hatte,

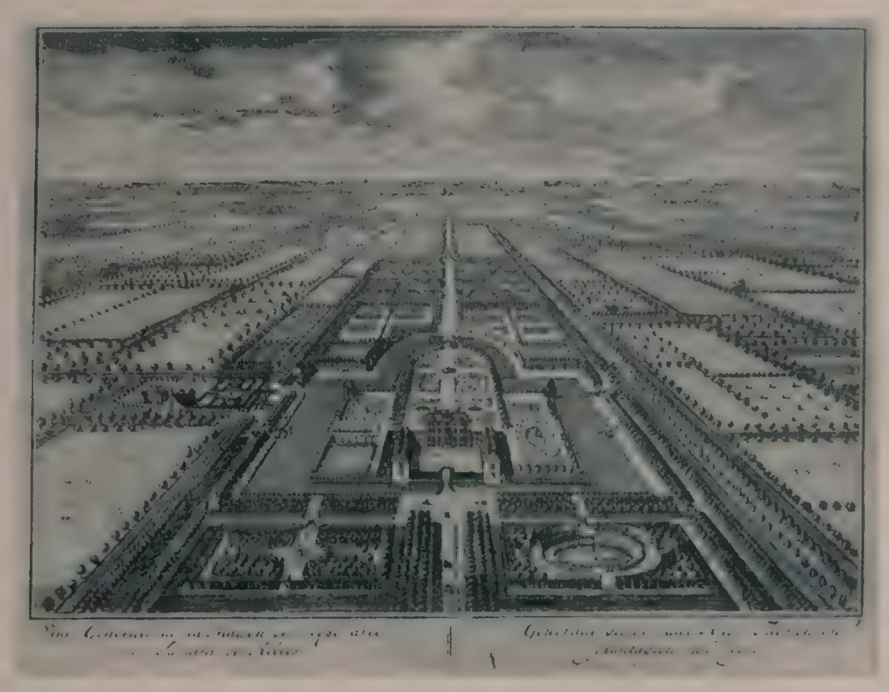


Abb. 8 Schloß Zeyst

war ein unscheinbarer Hügel, der als Formation genau so viel und genau so wenig bedeutete, daß er durch die weitläufigen Parkanlagen fast vollständig eingeebnet worden ist, um westwärts in unmerklicher Senkung in die unbedeutendste aller Gegenden zu verlaufen (Abb. 10). Man vermeidet es ausdrücklich, dem Blick irgendein Ziel zu setzen und fügt am Ende der breiten Mittelallee, wo die Formen bereits verschwimmen, eine Kanalanlage ein, deren silbriger Dunst in das Nichts hinüberführt. Die allmähliche Senkung des Terrains wird als ästhetische Forderung aufgestellt. Man lobt an der Situation die „demicôte douce“, die „pente insensible“, die „pente imperceptible“ usw.[1]) Der ehemalige Hügel kommt schließlich nur noch als Asiette für das Gebäude in Frage. Er gerät in Vergessenheit und Versailles erlangt Weltgeltung als Inbegriff des Ebenenideals.[2]) Dem plastisch

[1]) August Grisebach, Der Garten. Leipzig 1910, S. 41.

[2]) Das palladianische Ideal der „leniter inclinata planities“ ist für Versailles nicht maßgebend. Palladio versteht darunter den natürlichen Wiesenhügel. Der Spätbarock verlangt vielmehr das genaue Gegenteil: die gradlinig abgestochene Rasenböschung oder allmählich sich senkende Rasenparterres.

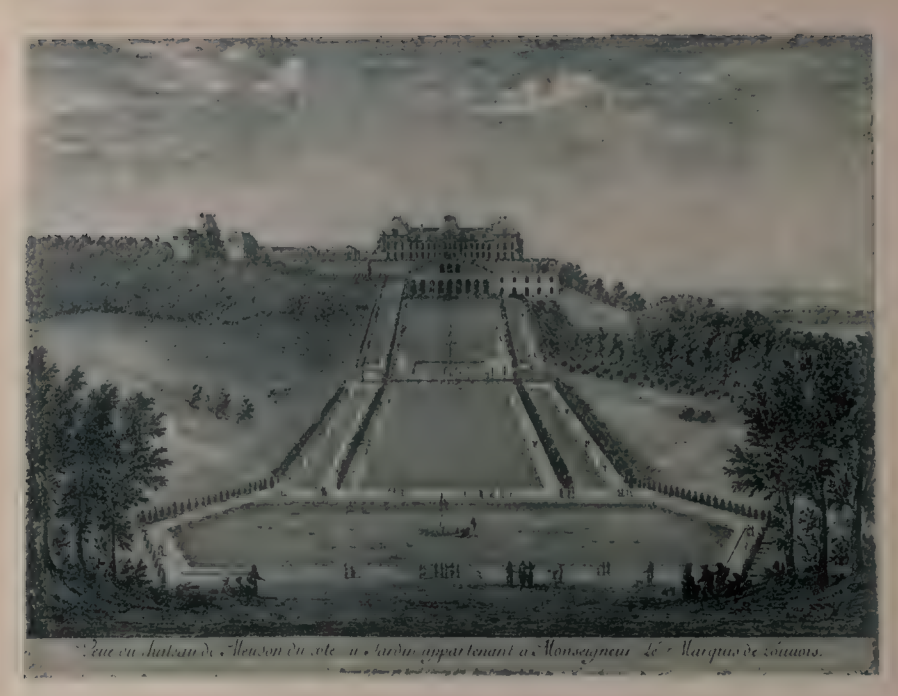


Abb. 9 Meudon

nachformenden Italiener boten die Ebenenparks freilich keine Anregung. Bernini findet nur an St. Cloud Gefallen, während er die tiefe Lage von Schloß Madrid ungesund und häßlich nennt (Chantelou, S. 113). Er hat eine ausgesprochene Vorliebe für die Hügellage (Chantelou, S. 252). In Versailles interessiert ihn die alte Orangerie mit ihren Treppen und Arkaden mehr als das ganze Parkprojekt Lenôtres (Chantelou, S. 198, 199). Er wird den Eindruck gehabt haben, daß die Anlage von Sportplätzen, von Jagdgründen und Reitwegen mit Kunst eigentlich nichts zu tun hätte.

Was Ludwig XIV. bewog, gerade Versailles zu seinem Lieblingssitz zu erheben, ist schwer zu ergründen. Jugenderinnerungen und Pietät gegen Ludwig XIII. haben ohne Frage eine Rolle dabei gespielt. Vor allem scheinen es aber ästhetische Motive gewesen zu sein, die Westlage, die Waldluft und der Blick in die Unendlichkeit, der auf der Ebene von St. Cyr ungehinderter ist als irgendwo. Farben und Lichter, Wind und Wetter, Sonne und Mond scheinen in Versailles ausdrucksvoller zu sein als anderwärts, und der Trieb des Königs, sich selbst mit den kosmischen Gewalten in Einklang zu setzen, fand in Versailles Befriedigung. Er will nicht physisch dominieren, sondern geistig durch die Verknüpfung seiner Person mit dem Außerweltlichen und Überweltlichen. Mit diesem allegorisch gefärbten Naturempfinden schreitet er seiner Zeit voran. Glühende Farben, Nebel und Dämmerung, Abendröte und Mondschein füllen die Naturbeschreibungen der Dichter: „Je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'Aurore, cet oranger et surtout ce pourpre, qui environnent le Roy des Astres.“ [1]) Die Undeutlichkeit der Fernperspektive wird ausdrücklich als reizvoll bezeichnet: „Wenn auch der Abstand zu groß ist“, sagt Madeleine de Scudéry, „um die Einzelheiten als solche zu erkennen, so wohnt doch diesen vergoldeten Dächern, diesen Parterres, allen diesen Bosketts und Fontänen eine eigenartige Großartigkeit inne, speziell durch die Undeutlichkeit, die sich in der Fernperspektive einstellt.“ [2]) Wie sehr man sich damals für atmosphärische Vorgänge interessierte, bezeugt ein Lehrgedicht Saint-

[1]) Lafontaine, Les Amours de Psyche et de Cupidon. Ausg. v. 1669. Liv. II, p. 340.
[2]) Madeleine de Scudéry, Promenade de Versailles. Paris 1669. p. 99.

Martins, das im Jahre 1660 dem Oberintendanten Foucquet gewidmet wurde und den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Luft- und Lichtverhältnisse zum Gegenstand hat.[1])

Es ist bekannt, daß die Wahl des Bauplatzes von Versailles und der Entschluß, dort den Tempel des politischen Absolutismus zu errichten, auf die persönliche Initiative Ludwigs XIV. zurückzuführen ist. Die Lage von Versailles galt zu keiner Zeit als sonderlich günstig — lieu le plus ingrat, qui fut dans l'univers[2]) — und die Absicht des Königs, den Platz monumental auszugestalten, stieß anfangs auf heftigen Widerstand, nicht zuletzt bei Colbert. Die bedeutenden Summen, die Lenôtre für den altmodischen Landsitz in Anspruch nahm, schienen verschwendet zu sein. Trotzdem hat der Geschmack des Königs nicht nur die Oberhand behalten, sondern Nörglern und Tadlern zum Trotz das Landschaftsideal von ganz Europa auf etwa 80 Jahre hinaus in seltener Widerspruchslosigkeit beherrscht.

Rückbildung.

Der Landschaftsgarten. Um das französische Ebenenideal zu Fall zu bringen, bedurfte es einer schweren, künstlerischen und geistigen Krise, der sog. Gartenrevolution, die der politischen Revolution um fast 70 Jahre vorauseilt. Die Gartenrevolution, die etwa im Jahre 1720 einsetzt und sich in erster Linie als Opposition gegen den französischen Gartenstil äußert, beruht auf der Forderung, die drei elementaren Kräfte, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben: die natürliche

[1]) Saint-Martin, „Les causes et les admirables effets des Météores ou diverses impressions de l'air." Kalligraphisches Manuskript im British Museum mit einer Widmung an Nic. Foucquet, in Originalleinenband mit dem Wappen Foucquets, Quarto 15912. Der Autor spricht über die Luftschichten, die Temperaturen, den Nebel, den Tau, den Staubregen, das Eis, die Wolken, den Regen, den Schnee, den Hagel und atmosphärische Wundererscheinungen. Das Ganze umfaßt ca. 600 Verse. Vgl. Chatelain, Le Surintendant Nic. Foucquet. Paris 1905, p. 327 ff.

[2]) Sonett des Abbé Cotherel, vgl. Grisebach a. a. O., S. 120.



Abb. 10 Versailles, Park nach Westen

Landschaft, das Landschaftsideal und das Gartenideal miteinander in Einklang zu bringen, entweder direkt durch geschickte Anpassung an natürlich Gegebenes, oder indirekt durch künstliche Landschaftsgestaltung. Auf diese Weise gelangt man zur Schöpfung des sog. Landschaftsgartens, der kein aktives, sondern ein passives, empfindsames Verhältnis des Menschen zur Natur zur Voraussetzung hat und insofern den edelsten Früchten des Aufklärungsgeistes zugezählt werden muß. Was an architektonischen Werten negiert und völlig abgeschafft wird, versucht man aus der Landschaftsmalerei zu ersetzen. Der Landschaftsgarten und das Landschaftsbild gehen Hand in Hand und zu keiner Zeit hat man die Meister der idealen Landschaft: Poussin, Claude und Ruysdael so oft und nachdrücklich zitiert wie damals, als man sich bemühte, die Gesetze des Landschaftsgartens, sozusagen eine Tektonik des Landschaftsgartens, zu formulieren.[1]) Die Wertschätzung des Landschaftsgartens ist gerade in jüngster Zeit auffallend starken Schwankungen unterworfen gewesen. Während es im ganzen 19. Jahrhundert als Dogma galt, daß der Landschaftsgarten den ernsteren, der nordi-



Abb. 11 Garten von Stowe

schen Natur angemesseneren Typus darstelle, macht sich im Zusammenhang mit den straffen Architekturformen der letzten Jahrzehnte eine Richtung geltend, die den französischen Garten als den wahrhaft formalen und den Landschaftsgarten als Verfallserscheinung beurteilt. Wir als Historiker haben keine Veranlassung, auf diesen Streit einzugehen. Für uns kommt es lediglich darauf an, den Landschaftsgarten als Erzeugnis des neuklassischen und zugleich des germanisch-klassischen Geistes zu würdigen, und von diesem Gesichtspunkt aus wird man nun doch daran festhalten müssen, daß seine Schöpfung eine künstlerische Großtat ist, die in ihrer Art den literarischen und philosophischen Leistungen des Zeitalters ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Vielleicht ist sogar die Selbstverständlichkeit, mit der wir den Landschaftsgarten in unser Bewußtsein aufgenommen haben, der richtige Maßstab dafür, daß diese Formen aus dem Urgrund menschlichen Empfindens geschöpft sind. Was man dem Landschaftsgarten mit einem gewissen Recht vorwerfen kann, ist nicht die Tatsache, daß er bei der Natur größere Anleihen macht, als andere gärtnerische Typen, sondern daß er prinzipiell keine Entwicklung zuläßt. Der Landschaftsgarten hat eben das mit der Natur gemein, daß keine neuen Typen hervorgebracht werden und die Weiterbildung mit jenem organischen Werden und Vergehen zusammenfällt, das nicht kunsthistorisch, sondern naturwissenschaftlich beurteilt werden muß.

[1]) Grisebach a. a. O., S. 105f. „Malerei und Landschaftsgarten."

Die Anregung dazu, zur Berglage und zur individuellen Naturform überhaupt zurückzukehren, geht von den germanischen Ländern aus: England, Deutschland und der Schweiz. In England hatte man trotz mehreren Aufträgen an Lenôtre den Geschmack an den Rasenhügeln der Südprovinzen nie völlig verloren, wie ja auch die englische Baukunst sich nie ganz von Palladio hat losmachen können. Das andere Extrem englischer Bauphantasie: Der Geschmack an der Gotik drängte ebenfalls in vertikale Bahnen. Die Robinsonaden hatten dem Verkehr mit der Natur eine wenigstens vorgestellte Intimität gegeben und die Kunst Ostasiens, mit der man dauernd in Berührung blieb, enthielt ein pretiöses Bergideal, das man sich im Abendland zu eigen machte. In der Schweiz hatte der junge Rousseau schon um 1730 die Schönheit der Berge entdeckt und sie der Flachlandschaft vorgezogen, und in Deutschland sind es die bergigen Territorien: Kurhessen und Württemberg, die



Abb. 12 Schwetzingen, Merkurtempel

mit der individuellen Postierung ihrer Schlösser voranschreiten, während Frankreich noch lange auf seinem Ebenenschematismus beharrt. Das erste Bild zeigt den Landschaftsgarten in einem Zustand des Erwachens, in einer Morgendämmerung, die Unreife und unverbrauchte Kraft in sich einschließt (Abb. 11). Es ist der Hauptprospekt des Gartens von Stowe bei Buckingham, bei dessen Ausgestaltung der Idyllendichter Alexander Pope ein gewichtiges Wort mitgesprochen hat. Mit sichtlicher Freude an den gelösten Formen hat Jean Bapt. Rigaud den Grundriß und 15 Parkvedouten von Stowe radiert, die 1739 im Handel erscheinen. Die Anlage des Parks ist bereits im Jahre 1714 begonnen worden und kann somit unter den Landschaftsgärten Europas die unbedingte Priorität beanspruchen. Das Prinzip der Planierung ist bereits aufgegeben. Der Boden ist als Weidegrund belassen, auf dem Herden die beschauliche Staffage bilden, und enthält, wenn auch einstweilen in kleinem Maßstab, eine Fülle von idyllischer Zufälligkeit. Der See liegt wieder in natürlichen Ufern und die Wäldchen zu beiden Seiten bemühen sich, einem natürlichen Forst ähnlich zu sehen. Was allerdings noch völlig fehlt, ist das Motiv des Solitärbaumes, d. h. des auf Einzelschönheit gezogenen Baumes, der fortan das Haupt- und Kardinalthema des Landschaftsgartens bildet. Seitdem versteht man unter „Natur“ südenglische Natur, die als landschaftlicher Typus im Grunde genommen etwas sehr seltenes ist, und läßt es sich angelegen sein, sie mit Hacke und

Spaten nachzubilden, wo sie sich nicht von selbst anbietet, sogar in Italien, dessen Landschaft mit der englischen doch wahrlich nichts gemein hat. Was also im Norden als Rückkehr zur Natur proklamiert wird, bedeutet für den Süden Entfremdung von der Natur, ein deutliches Zeichen, wie relativ solche Schlagworte verstanden sein wollen.

Es ist schwer zu entscheiden, wie weit unser zweites Bild, eine Partie aus dem Schloßgarten von Schwetzingen, nach dem bestehenden Garten aufgenommen ist, oder wie weit es umgekehrt dem Garten und seinem Wachstum als Programm dienen sollte (Abb. 12). Die Gartenanlage stammt von einem der ehrwürdigsten, vielleicht überhaupt dem begabtesten Meister deutscher Gartenkunst, Friedrich Ludwig v. Sckell. Das Grandiose einer solchen Landschaft beruht darauf, daß der Schwerpunkt des Eindrucks bewußt in die Vegetation gelegt ist, in den Baumwuchs — einerseits also in das vergänglichste und veränderlichste Element der Natur, andererseits aber in dasjenige, was den germanischen Ländern als köstlichstes Geschenk der Natur anvertraut ist und mit dem germanischen Seelenleben einen Bund für die Ewigkeit geschlossen zu haben scheint. Die italienische Landschaft ist vorwiegend aus Stein, die französische aus Erde, die deutsche aus Laub und das Landschaftsideal hat auf der Wanderung nach dem Norden jeweils mit denjenigen Stoffen gebaut, die es als die bodenständigen vorfand. Was diese deutsche Landschaft von der frühen englischen unterscheidet, ist jene tiefe und überzeugte Männlichkeit, die rückwirkend die ganze gärtnerische Produktion des Spätbarock in eine Sphäre von Fadheit und Weichheit hinabweist. Die Bodenformation, die Gestalt des Sees, die Baumgruppen sind genau bis zu dem Punkt künstlerisch durchgebildet, bis zu dem die Natur in ihrem glücklichsten Augenblick auch hätte gelangen können. Hier erkennt man nun deutlicher, was die Berufung auf Ruysdael eigentlich zu bedeuten hat, und wo die formalen Gesetze dieser Kunst zu suchen sind. Welchen Himmel man sich zu derartigen Landschaften hinzugewünscht hat, und wie selten unsere bleigraue Atmosphäre uns den Gefallen tut, diese drohend-pathetische Haltung anzunehmen. Um so kostbarer freilich und des Genießens werter sind die Augenblicke, in denen Kunst und Natur sich finden. Man muß ihn freilich zu erfassen verstehen, und darauf beruht überhaupt die höhere Gesetzmäßigkeit dieser Gartenkunst, daß sie die Auswahl der Bilder dem beschauenden Individuum überläßt.

> Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen,
> Und wenn wir erst in abgemessenen Stunden
> Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden
> Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.[1])

Das klingt nicht nach Willkür in der landschaftlichen Auffassung. Richtig ist allerdings, daß die Sentimentalität des Zeitalters in der Gartenkunst wie in der Literatur zu mancherlei Verirrungen und Übertreibungen führt, insbesondere in der Behandlung und Deutung der Staffage. Die Krise wird aber schnell überwunden. Sie bildet kein Symptom des Landschaftsgartens überhaupt. „Die Sentimentalität, d. h. die Auflösung alles naiven Daseins in bewußtem Empfindungs-Selbstgenuß konnte nur eine vorübergehende Vorstufe sein zu freier Wiederherstellung der objektiven Welt.“ [2])

[1]) Goethe, Epigramme, „Natur und Kunst“.
[2]) Victor Hehn a. a. O., S. 58.



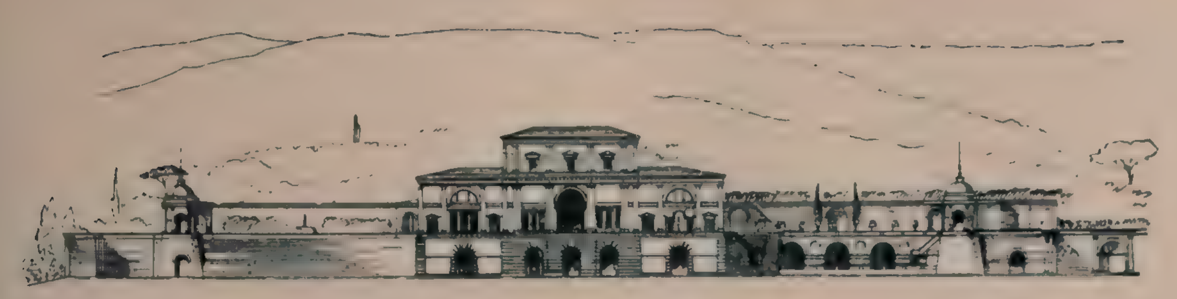


Abb. 13 Rom, Villa Madama

DIE GARTENKUNST

Bodengestaltung. Gartengrundrisse. Vegetation.

Vom Standpunkt der ästhetischen Klassifizierung muß es bezweifelt werden, ob die Gartenkunst überhaupt den vollwertigen Künsten zuzurechnen ist. Nicht so sehr deshalb, weil das Handwerk sich ungebührlich vordrängt und der Gartenhau in dieser Hinsicht den angewandten Künsten verwandt ist, sondern vornehmlich deshalb, weil der Gartenkünstler mit lebendigem Material arbeitet, das der künstlerischen Gestaltung nicht unbedingt passiv gegenübersteht. Besonders die Vegetation besitzt ein eigenes Wachstum, das sich dem menschlichen Willen nur ungern und auf kurze Zeit fügt und ständig Veränderungen im gärtnerischen Bild hervorruft. Außerdem hat man in der Gartenkunst mit einem anderen Verhältnis zwischen Kunstschönheit und Naturschönheit zu rechnen, als das sonst der Fall ist. Anderwärts ist die Natur Modell, hier ist sie Gegenstand der künstlerischen Schöpfung[1]). Im gärtnerischen Denkmal läßt sich kaum unterscheiden, wie weit der Künstler selbständig komponiert und wo er eine gegebene landschaftliche Situation übernommen hat. Es gibt keine Gartenvedute, in die nicht ein Stück freie Natur hineinblickt, wenn es auch nur der Himmel wäre, der sich über allem Natürlichen wölbt und dessen atmosphärische Wandlung die ganze Skala menschlichen Empfindens zu durchlaufen scheint. Der Garten unterliegt daher einer ständigen Abhängigkeit von dem jeweils herrschenden Naturgefühl, dessen eigentlicher Charakter oft nur auf Umwegen ermittelt werden kann. Die Eigenart des Stoffes genügt vollauf, um den Forscher, der sich mit diesen Dingen befaßt, zu eigenartigen Maßnahmen zu nötigen. Was das Handwerkliche angeht, so wird man gut tun, den individuellen Wert der gartenkünstlerischen Leistung nicht allzu hoch einzuschätzen. Es gibt keine Genialität in der Gartenkunst, nicht einmal bei Lenôtre, dem Gönner und Schmeichler gelegentlich den Titel eines Genies beigelegt haben. Der Garten ist letzten Endes doch Beiwerk zu den menschlichen Wohnstätten, eine Zutat oder, wenn man an nordische Gärten denkt, ein Etui, in dem sich die Baudenkmäler präsentieren. Dem Wachstum des Gartens und der ständigen Veränderung, die es mit sich bringt, wird man wissenschaftlich dadurch begegnen, daß man an Hand von Stichen und zeitgenössischen Bildern den originalen Zustand rekonstruiert. An Material fehlt es da nicht. Und für das Naturgefühl wird man Maler und Dichter zu Rate ziehen, die das, was man unter Natur verstand, oft deutlicher und schöner ausgedrückt haben, als die Gartenkünstler selbst.

Es muß aus dem vorigen Kapitel hervorgegangen sein, wie die frühen Phasen des Barock einem Bergideal nachgestrebt haben, der Spätbarock dagegen ein Ebenenideal aufstellt und diesem

[1]) Friedrich Theod. Vischer, Das Schöne und die Kunst. Stuttgart 1898, S. 228, 29: „Die Gartenkunst kann ihr Material, eben weil es lebendig ist, nie ganz bezwingen. Es wird und wächst doch nicht vollkommen so, wie sie will. Lebendiger Stoff ist vielleicht schon an sich schön, aber anders schön. Er drückt anderes aus und ist nicht rein passiv. Hat er an sich schon ästhetischen Reiz, so ist dieser bloß naturschön, nicht wahrhaft schön."

bis an die Grenze der Langweiligkeit nachjagt. Ich weiß wohl, daß diesem Gesetz der Abflachung vielerlei Ausnahmen gegenüberstehen, so viele, daß man ein ganzes Buch damit füllen könnte, und daß jede derartige Entwicklungsreihe Variationen aufweist, die das einzelne Denkmal schließlich doch als eine Individualität für sich erscheinen lassen. Ich möchte es auch ganz dem Leser anheimstellen, ob er sich den Zusammenhang zwischen dem Landschaftsideal und dem Gartenideal sehr direkt oder doch nur indirekt vorstellen will. Jedenfalls bitte ich den Übergang vom Bergideal zum Ebenenideal vorläufig als gegeben hinzunehmen und die Aufmerksamkeit darauf zu konzentrieren, wie die Architekten und späterhin die Gärtner von Fall zu Fall mit dem Terrain, das ihnen zu Gebote stand, umgegangen sind.

DIE BODENGESTALTUNG

Die allgemeinste Form südländischer Bodengestaltung ist der Terrassenbau. Als Bestandteil südlicher Bodenkultur reicht das Motiv bis in kleinbäuerliche Verhältnisse hinab. Das Urbild der terrassierten Gärten ist der Weinberg oder der Ölberg. „An den heißen Felsabhängen", schreibt Victor Hehn, „werden mit eisernem Spaten breite, horizontale Stufen reihenweise übereinander dem Gestein abgesprengt, in Körben mit Erde betragen und mit Rebstöcken oder Oliven bepflanzt. Wo der Boden nicht reiner, harter Fels ist, da muß Ausmauerung der Terrasse zu Hilfe kommen. Es sind schwebende Gärten, oft mit schwierigem Zugang[1])." Im 16. Jahrhundert wird das bäuerliche Motiv in die Sphäre des Künstlerischen emporgehoben und sogar zu den außerordentlichsten Kunstleistungen herangezogen: nachdem Bramante den vatikanischen Hof terrassiert und mit Freitreppen gegliedert hatte, errichtet Raffael den mächtigen Terrassenbau der Villa Madama (Abb. 13). Die Terrasse vereinigt sich mit dem Gebäude zu jener idealen Einheit selbständiger Teile, die ich in der Einleitung als Stilmerkmal der Renaissance bezeichnet habe. Die Frage bleibt offen, wer der Herr ist und wer der Diener. In der Mittelpartie wächst die Terrasse mit dem Erdgeschoß des Hauses zusammen, so daß sich der Satz bewahrheitet, die italienische Landvilla sei eigentlich nichts anderes gewesen als eine bewohnbar gemachte Mauer, und seitlich werden die geräumigen Hochebenen ermöglicht, die das absolut große, für ländliche Verhältnisse allerdings etwas zu detaillierte Gebäude flankieren. Die Villa Madama besitzt keine Fernwirkung, wovon sich jeder Romfahrer überzeugen kann, und hätte sie auch dann nicht erlangt, wenn Raffaels Idealentwurf bis zum



Abb. 14 Villa d'Este (Venturini)

[1]) Victor Hehn a. a. O., S. 23.

letzten Stein ausgeführt worden wäre. Und da ist nun der Punkt, wo die Aufgabe der Barockvilla einsetzt: die intern-künstlerische Wirkung soll umgesetzt werden in extern-dekorative Wirkung, d. h. in einen Effekt. Der Villa d'Este gelingt das in hohem Maße (Abb. 14). Sie bleibt, man kann fast sagen, stundenweit als monumentaler Baukomplex erkennbar, und sie erzielt diese Wirkung nicht nur wegen der größeren Bergformation, an die sie sich anlehnt, sondern infolge einer gewissen dekorativen Roheit. Ich möchte dieses Wort allerdings nicht als Werturteil verstanden wissen. Denn die imposante Massenwirkung, die man durch diese Vernachlässigung der Einzelform erkauft, ist ja ein Hauptcharakterzug des Barock, und es dürfte wohl keinem unter uns am Herzen liegen, unser Werturteil auf den Standpunkt der exklusiven Renaissanceverehrung zurückzuschrauben.



Abb. 15 Villa Mondragone, Teatro

Die Mittel, mit denen die Villa d'Este ihre Wirkung erzielt, sind freilich etwas drastisch und ich möchte sagen skrupellos. Zunächst wird ein Nordabhang geschaffen, der von der Natur gar nicht gegeben war. Die Terrassen, in vier Stufen aufgetürmt und in dreifacher Breite des Hauses den Abhang gliedernd, sind zum größten Teil Kunstbau. Was auf der linken Seite an Erdreich zu viel war, ist auf der rechten als Böschung aufgeworfen und durch gigantische Futtermauern wieder an das natürliche Gestein angeschlossen. Und nun gehört es zur Weisheit des Barockarchitekten, daß er dem zugehörigen Gebäude keine formale Sonderstellung einräumt. Der Palazzo bleibt umgekehrt durch eine gewisse absichtliche Vernachlässigung hinter der Gartenanlage zurück. „Man könnte glauben", sagt Wölfflin, „es sei auf eine Annäherung von Palast- und Gartenbau abgesehen gewesen[1])." Was den etwas düsteren Eindruck schließlich doch ins Freundliche umsetzt, sind die hübschen Mittelakzente, die sog. „Teatri", die im Terrassenbau eine ähnliche Rolle spielen, wie im Palastbau die Portale, und die imstande sind, alle Stufen formaler Durchbildung vom Triumphbogen bis herab zur Tuffsteingrotte zu durchlaufen. Das Motiv des Teatro erscheint zu häufig, um flüchtig darüber hinwegzugehen. Ein weiteres Bild zeigt daher etwas detailliert das Teatro der Villa Mondragone, eines der reizendsten Werke Martino Lunghis des Älteren (Abb. 15). Es handelt sich bei diesen Teatri nicht etwa um szenische Anlagen, obwohl derartige Monumentalkulissen gelegentlich als Hintergrund für theatralische Schaustellungen verwendet worden sein mögen. Das Teatro ist vielmehr das kunstvollste jener Abtreppungsmotive, die den Niveauunterschied im Berggarten zu überbrücken haben, und die dann auch meistens mit Treppenanlagen irgendwelcher Art kombiniert werden. Der natürliche Abhang wird in senkrechten Futtermauern abgetreppt und erweitert sich zu einem stattlichen Halbrund, das die Blickbahnen sammelt und die wohltuende Akustik dieses architektonischen Bildes hervorruft. Jedenfalls ist es der Eindruck der Steilheit, den ich von diesem Terrassierungsschema aufzufassen bitte, denn diese Steilheit ist es, gegen die der Spätbarock einen erbitterten Kampf führen sollte, und die man zunächst einmal als das Normale empfinden muß, um die Neuschöpfungen des Spätbarock als solche zu würdigen.

[1]) Hch. Wölfflin, Renaissance und Barock. III. Aufl. S. 110.

Es ist eine der schwierigsten Fragen der barocken Gartenkunst, wie weit das römische Landschaftsideal eines Poussin und Claude im Gartenbau zum Ausdruck kommt, ob man Landschaft und Garten damals bereits miteinander zu verschmelzen gewünscht hat und wie weit ein solches Unterfangen im 17. Jahrhundert Erfolg versprechen konnte. Es ist nicht zu verkennen, daß auf dem Wege vom 16. zum 17. Jahrhundert, von der Villa d'Este etwa zur Villa Doria-Pamfili der architektonische Gartenstil sich in einen naturalistischen verwandelt, daß der Hochbarock darauf ausgeht, wenigstens die abgelegenen Partien des Gartens, das Boskettquartier, der heroischen Natur nah zu rücken. „Der Park verläuft in einer Wildnis, er geht allmählich in die ungeformte, ungebundene Natur über; das Tektonische nimmt als notwendige Ergänzung ein Atektonisches, ein Formloses und Unbegrenztes in sich auf[1]).“ Trotzdem überwiegt das Tektonische doch sehr entschieden. Man nähert sich der Natur nur bedingt und bleibt von dem Problem des Landschaftsgartens schon deshalb weit entfernt, weil das Verhältnis des Menschen, speziell des Italieners zur Natur jeder Einfühlung entbehrt, d. h. durchaus aktiv zu verstehen ist. Die richtige Formel für die Beziehungen des Gartens zur Landschaft scheint mir sonach doch Jak. Burckhardt gefunden zu haben, wenn er den Kontrast zwischen beiden für das künstlerisch Entscheidende erklärt[2]).

Unser Bild zeigt das Hauptparterre der Villa Doria-Pamfili, auf der Westseite des Janiculus gelegen, wo der Blick tiberabwärts bis nach Ostia dringt (Abb. 16). Für den Topographen — es ist diesmal Falda — kam es in erster Linie darauf an, das Gebäude wiederzugeben. Künstlerisch wäre allerdings die umgekehrte Ansicht von den Terrassen in die Landschaft hinaus die reichere und ideell wichtigere gewesen. Denn nur in dieser wäre die Ferne zu ihrem Recht gekommen, um auszugleichen, was der Garten in seiner tektonischen Befangenheit zu wünschen übrig läßt[3]). In unserem Fall übernehme ich ganz gern die topographische Nahperspektive, um zu zeigen, wie die alten Motive der Terrassen, des Wohnhauses und der Teatri sich inzwischen gewandelt haben. Da wäre zunächst darauf hinzuweisen, daß der Bodengestaltung und dem Steinmaterial nicht mehr die imponierende Wirkung, dieses Imponieren um jeden Preis abgerungen werden soll, um das man sich im 16. Jahrhundert so heiß bemüht hatte. Über der ganzen Situation liegt eine gewisse Lässigkeit. Algardi selbst, der das Kasino errichtet hat, war ja ein Maler-Architekt, der für römische Verhältnisse auffallend dünnwandig zu bauen pflegte. Den Terrassen fehlt eine gewisse Präzision der Steinbehandlung. Die Formen drohen jeden Augenblick in naturalistisches Grottenwerk überzugehen. Die Hauptsache aber ist, daß der planierte Vordergrund und der terrassierte Hintergrund sich optisch genau die Wage halten, so daß man keines von beiden als das stilistisch Maßgebende bezeichnen kann. Die weitere Folge ist die, daß der Architekt nicht mehr allein das Wort hat, sondern eine gute Hälfte seiner Rechte an den Gärtner abtreten muß. Das Mauerwerk setzt sich um in Pflanzenwerk, und wir befinden uns auf einem Wege, der mit unabweislicher Konsequenz zur Schöpfung des Landschaftsgartens hätte führen müssen, wenn nicht mit dem Nachlassen der tektonischen Energie Italiens guter Geist überhaupt gestorben und die künstlerische Vorherrschaft an Frankreich übergegangen wäre, das seinerseits jeden Naturalismus von der Hand weist und zunächst alles Individuelle in der gärtnerischen Uniform erstickt.

Was die Bodengestaltung angeht, verläuft die französische Entwicklung ähnlich wie die italienische. Auch in Frankreich geht man vom terrassierten Garten über zum planierten, von der Architektur zur Gärtnerei. Nur liegt der Schwerpunkt des Geschehens zeitlich sowohl wie künstle-

[1]) Hch. Wölfflin, Renaissance und Barock. III. Aufl. S. 114.

[2]) Burckhardt, Cicerone. X. Aufl., S. 380.

[3]) Burckhardt, Cicerone, X. Aufl., S. 380. „Es ist nicht zu leugnen, daß ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Aussichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten der Eindruck vielleicht ein schwerer und drückender wäre.“ Dazu Wölfflin, Renaissance und Barock. III. Aufl. S. 114: „Das Unendliche wird mit in die Komposition hineingezogen und so war es möglich, daß gerade an und mit diesem Gartenstil die moderne Landschaftsmalerei, ein Poussin und Dughet sich entwickelte.“

risch an ganz anderer Stelle. Landvillen hat es in Frankreich zunächst gar nicht gegeben. Es gibt nur Landschlösser und diese verhalten sich während des ganzen 16. Jahrhunderts noch fortifikatorisch. Erst im 17. Jahrhundert, im Zeitalter Heinrichs IV., erfährt der Schloßbau jene Humanisierung, die in Italien schon seit Jahrhunderten erreicht worden war. Diesem späten Beginn entsprechend bleibt die französische Gartenkunst länger entwicklungsfähig. Während die italienische in der Villa Doria (um 1650) einen gewissen Abschluß erreicht, rüstet sich die französische im gleichen Jahr erst zu ihrem eigentlichen Aufstieg und behält die Vorherrschaft bis etwa zum Jahre 1720, das oben als Beginn der Gartenrevolution bezeichnet worden ist. Und künstlerisch steht es ähnlich. Während in Italien der terrassierte Garten des 16. Jahrhunderts den starken und bodenständigen Typus darstellt und die planierten Parterres, wie dasjenige der Villa Doria, mehr oder weniger als Verfallserscheinung zu beurteilen sind, bilden in Frankreich die terrassierten Gärten ein fremdländisches Element, das nie wirklich populär wird und bald zu Fall kommt; nämlich in dem Augenblick, wo der Spätbarock sein Planierungssystem aufstellt, das man nunmehr als das französisch-bodenständige bezeichnen kann und das bis zum Ende der Epoche buchstäblich zu Tode geritten worden ist.



Abb. 16 Rom, Villa Doria-Pamfili

Die Seineufer unterhalb von Paris sind als Formation wahrlich nicht bedeutend zu nennen und die Erdschwelle, die sich im Westen der Stadt hinzieht, würde unsere Aufmerksamkeit kaum in Anspruch nehmen, wenn der Fluß sie nicht steiler abgeschliffen hätte, als gewöhnlich. Trotzdem lehrt unser Stich von Saint-Germain, was man in Zeiten eines italianisierenden Geschmacks und mit wahrhaft königlichem Aufwand aus diesen harmlosen Ufern machen konnte (Abb. 17). Es gibt in Italien nichts Ähnliches. Man hat gewissermaßen die Motive der vatikanischen Treppen mit dem Aufbau des Kolosseums kombiniert und das Ganze im Formgeschmack von Ammanati ausgebaut, für den ja die Königin Maria de' Medici eine persönliche, heimatliche Vorliebe besaß. Die Niedrigkeit des Gebäudes, die für das Bauwesen Heinrichs IV. charakteristisch ist, wirkt in diesem Zusammenhang nicht unharmonisch und vielleicht hätte das Ganze den Vergleich mit der Villa Madama nicht zu scheuen brauchen, wenn nicht die Einzelformen ganz und gar in der ornamentalen Kleinarbeit stecken geblieben wären, die aus der französischen Renaissance überkommen ist.



Abb. 17 Saint-Germain

Im vorigen Kapitel ist der Park von Versailles als landschaftlicher Typus besprochen worden. Gartengeschichtlich wäre an dieser Stelle die überaus wichtige Tatsache nachzutragen, daß Versailles unter den Gärten der Ebene keineswegs die zeitliche Priorität beanspruchen kann. Es ist vielmehr Vaux-le-Vicomte, das Landschloß des Finanzintendanten Foucquet, das den Ebenentypus fast 10 Jahre früher gestaltet hat und somit zunächst für Frankreich und späterhin für Europa überhaupt als

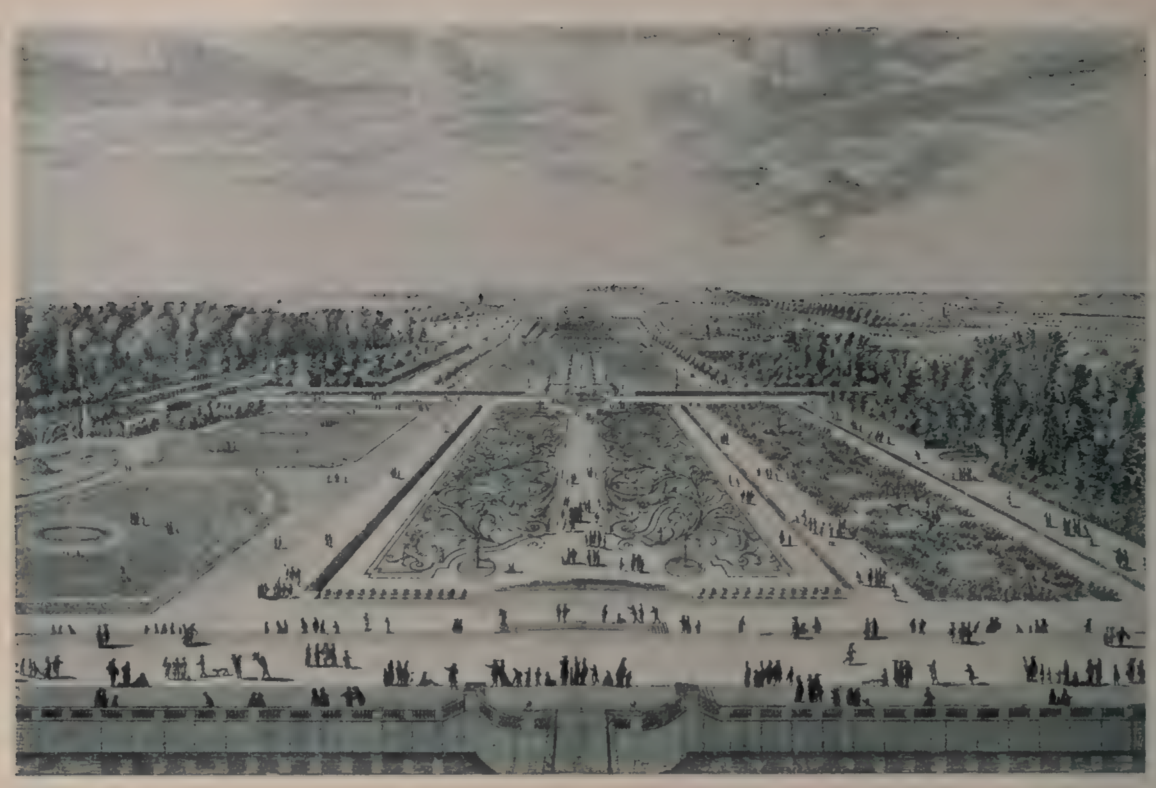


Abb. 18 Vaux-le-Vicomte (Silvestre)

der eigentliche Schöpfer der planierten Gärten anzusehen ist (Abb. 18). Der Ankauf der Grafschaft Vaux reicht nach den Prozeßakten, die sich auf Foucquets Vermögensverhältnisse beziehen, bis in das Jahr 1640 zurück[1]). Künstlerische Gründe scheinen für die Auswahl des Geländes nicht maßgebend gewesen zu sein. Der Landerwerb hatte in erster Linie den Zweck, Foucquet und seiner Familie den Adelstitel der „Vicomtes de Vaux“ zu erwerben, und an sog. Seigneuralgütern war damals in der Nähe von Paris die Auswahl nicht mehr groß. Für die Gartengeschichte speziell kommt also erst das Jahr 1653 in Betracht, in welchem Foucquet zum Finanzintendanten ernannt wird und den Beschluß faßt, in Vaux einen alles überstrahlenden Park anzulegen. Im gleichen Jahre beruft er als Gartenarchitekten den jungen Tuileriengärtner André Lenôtre, der im Laufe von etwa acht Jahren das Wunderwerk geschaffen hat, das die Aufnahme von Isr. Silvestre wiedergibt[2]). Der Typus ist nicht rein französischer Herkunft. Weder die Schloßanlagen in Richelieu, noch der Garten des Palais Luxembourg, noch der Tuileriengarten selbst sind großartig genug, um als Vorbilder für diese machtvolle Flächendisposition in Betracht zu kommen. Es ist vielmehr der Typus der holländischen Statthaltersitze, der Anlagen von Neuburg oder Zeyst, der hier auf französische Verhältnisse übertragen wird, ein halbsouveräner Typus, der dem ehrgeizigen Foucquet geeignet schien, seine Beamtenwürde, seine Finanzmacht und seinen gräflichen Stand in einer Weise zum Ausdruck zu bringen, die jeden Widerspruch ausschloß. Allerdings hatte er dabei nicht mit der Energie des jungen Königs gerechnet, der die Anlagen von Vaux mit Recht als Eingriff in königliche Machtbefugnisse empfand. Sobald Mazarin gestorben und Foucquet somit seiner stärksten Stütze beraubt ist, arbeiten Lud-

[1]) Eugène Grésy, Le Château de Vaux-le-Vicomte. Melun 1861. — A. Chéruel, Mémoires sur la vie publique et privée de Foucquet, publié par A. Chéruel. 2 vols. Paris 1862. — Pfnor, Le Château et les jardins de Vaux, publié par Pfnor, texte d'Anatole France. Paris 1886. — V. Chatelain, Le surintendant Nicolas Foucquet, protecteur des lettres. Paris 1905. Daselbst ausführliche Quellen- und Literaturnachweise.

[2]) Jules Guiffrey, André Lenôtre, Paris s. d.

wig XIV. und Colbert an Foucquets Sturz. Im August 1661 wird dem König zu Ehren in den Gärten von Vaux ein glanzvolles Fest gegeben, das in der Festchronik von Frankreich, so reich sie auch sein mag, einen Ehrenplatz beanspruchen kann. Wenige Tage darauf wird Foucquet verhaftet, der Unterschlagung von Staatsgeldern bezichtigt und zu lebenslänglicher Gefangenschaft verurteilt. Der künstlerische Hofstaat, den Foucquet um sich versammelt hatte, wird für Versailles angeworben und der Gartenkünstler Lenôtre ist der erste, der in Versailles mit ungeheuren Aufträgen bedacht wird. Vaux wird vom König förmlich ausgeplündert. Von der Gesamtidee bis herab zu den Orangenbäumen, die noch jahrzehntelang die Orangerie von Versailles geziert haben, wird alles für den König requiriert — ein Vorgehen, das auf den Charakter Ludwigs XIV. keinen allzu günstigen Schluß zuläßt.

Lenôtres Gartenstil beruht auf dem Prinzip der Planierung, die man durchaus nicht als mechanischen Akt, sondern als Kunstmittel anzusehen hat. Die Planierung wurzelt in der Bodenkultur des Nordens, ebenso wie der Terrassenbau in derjenigen des Südens. Wiesen- und Felderwirtschaft sind ihr eigentlicher Nährboden und die schnurgeraden Linien, die sich auf dem Erdboden abzeichnen — was sind sie schließlich anderes als die Furchen der Pflugschar, die in zäher Arbeit alljährlich in die nordische Erde eingegraben werden? Hier hat man aber bereits Kunst vor sich. Man würde sich sehr täuschen, wenn man meint, daß eine derart disziplinierte Ebene irgendwo in der Natur vorkommt. Sie hat unendlich viel Arbeit gemacht. Es sollen dort zeitweise 2000 Arbeiter beschäftigt gewesen und eine Million nach der anderen verschwunden sein. „Ursprünglich", heißt es in einer zeitgenössischen Quelle, „war das Gebiet eine Kloake, ein richtiges Krötenloch, bis man die Hügel abgetragen, die Gruben ausgefüllt und so viel Geld dabei verpulvert hat, daß die schönste Pyramide von Ägypten auch nicht viel mehr gekostet haben kann[1])."

Die Planierung als Kunstmittel geht gar nicht auf die Herstellung der absoluten Ebene aus. Es handelt sich vielmehr darum, das was von Bodenbewegung vorhanden ist, in möglichst viele Ebenen zu zerlegen. Statt einen Abhang in senkrechten Futtermauern abzustützen und somit steiler erscheinen zu lassen, zieht man mehrere Ebenen aus dem Abhang heraus, um den Niveauunterschied optisch und körperlich unwirksam zu machen[2]). Man liebt also nicht den Kontrast zwischen oben und unten, sondern die Nuance, wie man unmerklich das eine in das andere überführt. Von diesem Gesichtspunkt aus stellt Vaux, seiner frühen Entstehungszeit entsprechend, noch keinen reifen Typus dar. Lenôtre hat in diesem Frühwerk noch ziemlich viel mit steinernen Futtermauern gearbeitet, wo er später wohl nur Böschungen verwendet hätte. Erstens bringt der altmodische Graben, der sich um das Gebäude herumzieht, steile Umfassungsmauern mit sich und verdirbt den Anschluß des Hauses an den Park. Zweitens sind die ornamentierten Mittelparterres in eine Kassette von Stützmauern eingesenkt. Und drittens hat Lenôtre den Hügel, der die Anlage im Hintergrund abschließt, offensichtlich italienisch zu stilisieren versucht (Abb. 19). Das Ganze soll ein italienisches Teatro sein und scheint mir dennoch, bei allem Reiz der Einzelform, nicht organisch aus der Hügelformation herauszuwachsen. Man hat da



Abb. 19 Vaux-le-Vicomte, Theater

[1]) L'homme de conscience au roi sur le sujet . . de M. Foucquet. Bibl. Nationale Paris. Impr. Lib. 7/3436. Dazu: Chatelain a. a. O., p. 349, Anm. 1.

[2]) Grisebach a. a. O., S. 42.



Abb. 20 Versailles 1674

ein mächtiges Halbrund in die Erde eingegraben, aber die Bogenarchitektur, die man in Italien so behaglich in die Rundform eingepaßt hatte, steht hier als Fassade davor. Die Anlage entbehrt also jener Akustik, die am Teatro der Villa Mondragone so wohltuend war, und erhält ihre künstlerische Berechtigung nur dadurch, daß die starke Betonung der Breitendimension auch von der Mittelkartusche eine gewisse Breitenlagerung verlangte.

Als reifes Beispiel eines planierten Theaters hat das große Fer-à-cheval in Versailles zu gelten, und zwar in dem Zustand, in dem es sich nach vielerlei Umbauten im Jahre 1674 befunden hat (Abb. 20). Der Hügel von Versailles besteht aus drei Abhängen. Der südliche war schon in den ersten Regierungsjahren Ludwigs XIV. als Orangerie ausgebaut worden, die von Mansart völlig erneuert, heute noch existiert. Den Nordhang hatte man zu einer sog. Allée d'Eau ausgebaut, die allerdings schwächlich genug ausfiel. Der kritische Punkt aber, wo über die Geländedisposition im großen verfügt werden mußte, war der westliche Abstieg vom oberen Parterre zum unteren. Dort handelte es sich darum, die „pente imperceptible" herzustellen und den Schloßhügel so völlig abzubauen, daß vom Beginn der großen Allee ab kilometerweit keine Stufe mehr eingefügt zu werden brauchte. Man beachte genau, wie der Abstieg, der an und für sich gar nicht groß ist und für eine italienische Terrasse kaum den nötigen Untergrund geliefert hätte, in drei Stufen von so verschiedenem Charakter zerlegt ist, daß es geradezu unmöglich ist, die Formation als Ganzes zu erfassen. Im Vordergrund führt eine breite Rampe zum Latonabassin empor. Zwei seitliche Treppen vermitteln den Zugang zu einem Podest, das hufeisenförmig eingebuchtet und an der Stirnseite in 15 niedrigen Bogen abgestützt ist. Drittens führt eine breite Treppe nochmals in zwei Absätzen zum oberen Parterre empor, das nun in einem wahren Schneckentempo erreicht wird. Im Treppensteigen war man im Spätbarock auffallend faul, eine Tatsache, die zu der sonstigen Elastizität des Zeitalters in einem merkwürdigen Gegensatz steht und die offenbar mit den feudalen oder militärischen Gewohnheiten der Hofkreise zusammenhängt.

Das 18. Jahrhundert hat mit dem Typus des planierten Theaters nichts weiter anzufangen gewußt, als daß die Mitwirkung von Mauern gänzlich ausgeschaltet und der Abhang in Böschungen abgetreppt wird, die sich nun endgültig als Erdarbeiten zu erkennen geben und dem Gepflanzten den Vorrang lassen vor dem Gemauerten. Das schematische Beispiel stammt aus dem Cours d'architecture von Blondel d. Jüng. und wird dort ausdrücklich zur Anwendung empfohlen (Abb. 21). Die Absicht, die Bodenerhebung in mehrere Schichten auseinanderzuziehen, zeigt sich hier in aller Deutlichkeit: aus zwei Schichten macht man vier, belebt sie durch das Zentralmotiv eines Rondells und verbindet sie durch Rampen, die in keinem Fall die Steigung einer bequemen Treppe überschreiten und je nach dem Grad der architektonischen Durchbildung mit Treppenstufen belegt werden können.

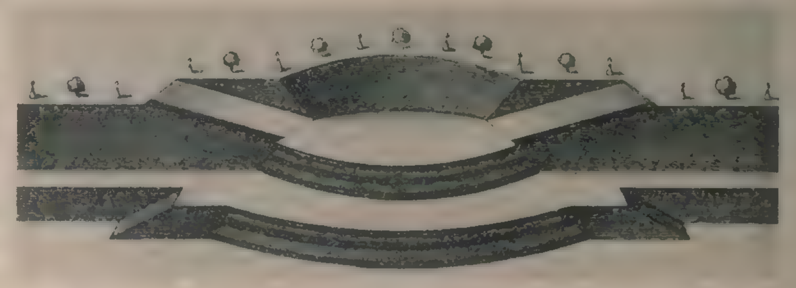


Abb. 21 Blondel, Planiertes Theater

In der Theorie des Landschaftsgartens wird jede Art von Bodengestaltung abgelehnt, was freilich nicht ausschließt, daß man in der Praxis technische Mittel zu Hilfe nimmt, um den Eindruck des Natürlichen zu erwecken. Ich habe an einem englischen Beispiel bereits gezeigt, wie man den natürlichen Weidegrund mit seinen idyllischen Zufälligkeiten bestehen läßt, ein Gedanke, der nur in England reifen konnte wo das satte Grün natürlich befeuchteter Wiesen den Charakter der Landschaft bestimmt und die Bodenbewegung speziell im Süden des Landes jene pittoreske Kleinteiligkeit aufweist, die gelegentlich an die römische Campagna erinnern kann. Was dem englischen Wiesenhügel seine historische Färbung gibt, ist sein Zusammenhang mit dem palladianischen Bauideal, die uralte Hinneigung Englands zu Vicenza, das dem Terrassenmotiv von jeher abgeneigt gewesen war und bereits im 16. Jahrhundert den natürlichen Wiesenhügel, das Prato, als den idealen Baugrund erkannt und benutzt hatte. Der Wiesenhügel ist das Postament, sozusagen die Rednerbühne, von der herab die Tiraden der klassischen Baukunst erklingen sollen. Im Widerspruch zu der demokratischen Gleichheitstendenz hält man es doch für ein Gebot der Kultur, daß dem Erhabenen sein Recht eingeräumt wird gegenüber dem Gemeinen, und diese Idealität ist es, durch die sich der germanische Geist zum eigentlichen Kulturträger des modernen Europa aufgeschwungen hat.

Es ist ein Kennzeichen der Aufklärung, daß die Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung vielfältige sind. Daß jede einzelne künstlerische Aufgabe, die mit zwei oder drei typischen Möglichkeiten in den Spätbarock eingetreten war, mit zehn oder zwölf daraus hervorgeht. Da steht neben der klassischen Landschaft die romantische, neben der ostasiatischen die schweizerische. Schließlich wäre noch die gotische Landschaftsauffassung zu nennen — denn der gotische Stil ist damals seinem historischen Charakter widersprechend als Naturphänomen aufgefaßt worden — und von weither blicken die semitischen Themata in das Bild: Maurisches und Türkisches, Ägyptisches und Indisches mit dem zugehörigen Apparat von Bauten, Menschen, Tieren und Pflanzen.

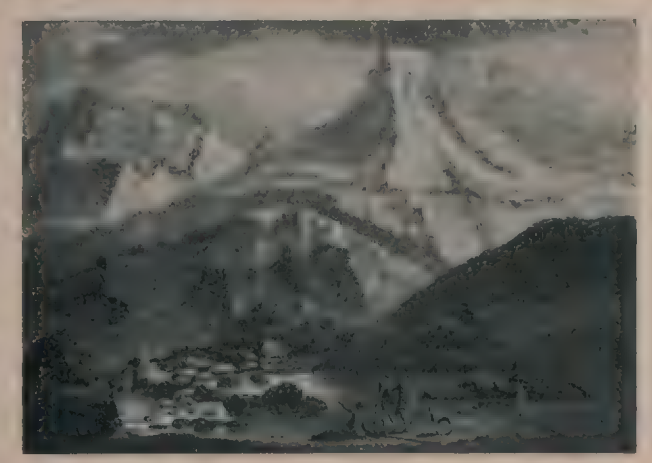


Abb. 22 Descourtis, Schweizer Landschaft

Von dem englischen Geschmack wurde oben erwähnt, daß er gern zwischen den beiden Polen baukünstlerischen Empfindens, zwischen der Klassik und der Gotik hin- und herschwankt. Es mag daher nicht wundernehmen, daß zugleich mit den gehaltenen Formen Palladios die Ritterromantik aus England herüberkommt, mit ihrem Gebröckel von mehr oder weniger ruinösen Ritterburgen, mit den scheinbar unbesteiglichen Felsen, den scheinbar uneinnehmbaren Ringmauern. In der Literaturgeschichte mag man die Schöpfungen der Romantik gelegentlich für spontaner halten als diejenigen der Klassik. Im Gartenbau dagegen liegen die Verhältnisse anders. Da führt speziell der romantische Geist zu jenen Geschmacklosigkeiten, die Goethe im „Triumph der Empfindsamkeit" verspottet hat, und die es verschuldet haben, daß man in unseren Tagen dem Landschaftsgarten seine formale Berechtigung überhaupt hat abstreiten wollen. Die Heimstätte dieses ritterlichen Mummenschanzes war für Deutschland der landgräfliche Garten in Wilhelmshöhe [1]). Man hat da außer der verwitterten Löwenburg, die einen eigenen Burgvogt erhielt und mit einer mittelalterlich

[1]) M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914. II. Bd. S. 403 - 405.

kostümierten Besatzung bevölkert war, einen römischen Aquädukt aufgeführt, dessen Verfall genau so weit vorgeschritten ist, daß er die Abwässer der großen Kaskade in Form eines Wasserfalls von sich gibt. Von jetzt ab sind es die Kulissenmaler, die in die Gartenkunst hereinsprechen und die in einzelnen Fällen, z. B. beim Bau von Neuschwanstein, sogar die große Architektur an sich reißen.

Es wäre unbillig zu verschweigen, daß der Aufklärungsgeist noch zu sehr viel höherem Fluge befähigt gewesen ist: in der Natur zur Entdeckung des Hochgebirges und in der Kunst zur Erneuerung der Gotik. Ein Stecher wie Sigmund Freudeberger hat nicht nur das schlüpfrige Pariser Leben illustriert, sondern die klare Schönheit der Schweizer Berge für die Malerei gewonnen. Unser Bild stammt nicht von Freudeberger selbst, sondern von einem Nachahmer, Descourtis, der seine leicht geätzten Radierungen mit Aquarell zu decken pflegte (Abb. 22). Man beachte, wie wenig diese frühen Hochgebirgsmaler noch mit den Steinformationen fertig werden. Sie sehen das Gebirge wie eine Chinoiserie und ein Blick auf das Original läßt keinen Zweifel darüber, daß es nicht die Formen, sondern die Farben sind, diese smaragdenen und türkisblauen Tinten, die den Reiz solcher Blätter ausmachen und offenbar auch die Behandlung des Gegenstandes veranlaßt haben. Wir stehen mit dieser Arbeit etwa im Jahre 1780. Das Hochgebirge von seiner plastischen, männlichen Seite aufzufassen, gelingt erst 20 Jahre später, und wenn es gestattet ist, ein Streiflicht auf die Literatur zu werfen, so sei daran erinnert, daß Schillers Tell im Jahre 1804 vollendet wurde, dessen Szenerie bekanntlich nicht vom Dichter selbst geschaut, sondern den Landschaftsstichen des Zeitalters entlehnt worden ist.

Abschließend ein schönes Beispiel neugotischen Geistes, aus dem hervorgeht, weshalb man dazu berechtigt ist, die Gotik des 19. Jahrhunderts als etwas Landschaftliches zu bezeichnen (Abb. 23). Karl Friedrich Schinkel ist es, der dieses eigenartige Bild geschaut hat, und das besagt in unserem Zusammenhang zweierlei: erstens auf welcher Höhe von Idealität damals die Besten von Deutschland gewandelt sind, und zweitens zu welcher außerordentlichen Spannweite das Formempfinden des Klassizismus befähigt gewesen ist. Wie man das Heterogenste gleich stark, gleich rein und beides mit einer gewissen Hingabe empfindet, die im Grunde doch passiv ist und das 19. Jahrhundert auf eine historisch-eklektische Bahn abdrängt. Ein Kenner des Mittelalters würde zwar nicht damit einverstanden sein, daß die Kathedrale, dieses Denkmal städtisch-bürgerlicher Religiosität, phantastisch aus einem Wald hervorwächst. Aber Derartiges gehört eben in das Bereich der Romantik und die künstlerische Schönheit liegt wohl gerade darin, daß die historische Auffassung ungenau ist. Um nun ein derartiges Bild qualitativ richtig einzuschätzen, kann nicht verschwiegen werden, daß Schinkel nicht ungern Theaterveduten gemalt hat. Daß szenische Dekorationen in allen Stilarten von ihm erhalten sind und ein kleiner Einschlag von theatralischem Effekt selbst seinen klassischen Bauten zugute gehalten werden muß.

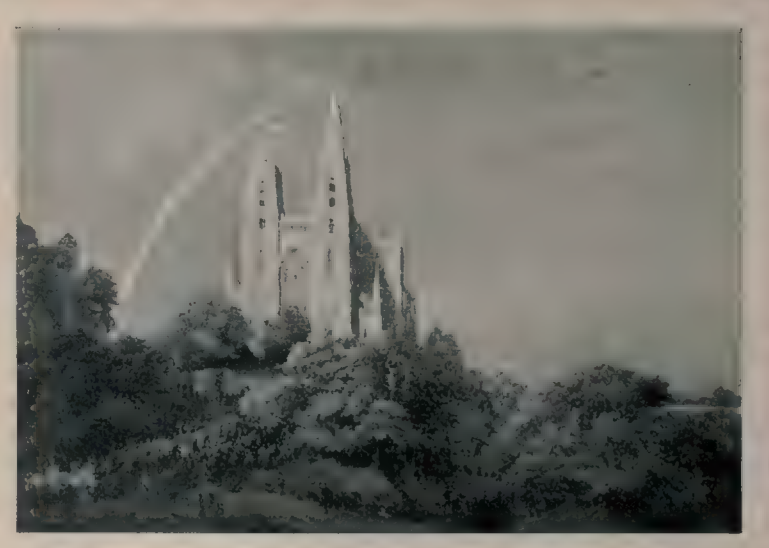


Abb. 23 Schinkel, Kathedrale

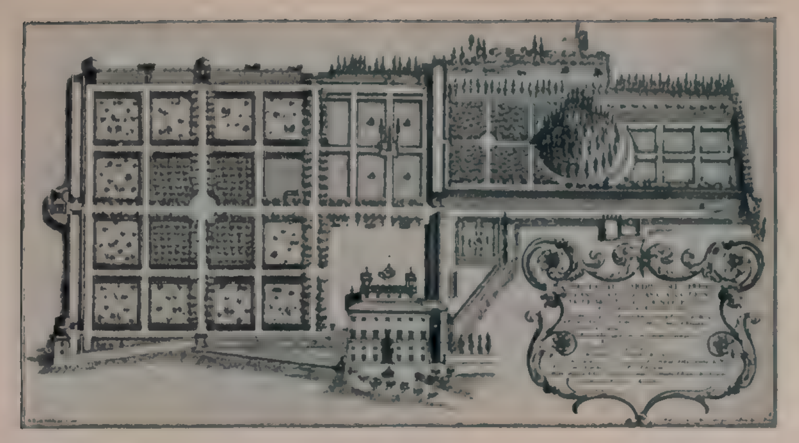


Abb. 24 Villa Medici

GARTENGRUNDRISSE

Es ist schwer zu erklären, weshalb Gartengrundrisse so viel häßlicher sind als Gebäudegrundrisse und weshalb sie über die Schönheit einer Anlage so gar wenig aussagen. Vielleicht liegt es daran, daß man die Mitwirkung des Naturschönen doch sehr ungern missen mag und die Abstraktion eines Grundrisses daher dem Garten weher tut als dem Haus, vielleicht auch daran, daß die mannigfachen Konflikte des Gartens mit der Umwelt im Grundriß so unnachsichtlich zum Vorschein kommen. Vielleicht ist auch der Gartenplan, dieses Mittelding zwischen Grundriß und Landkarte, überhaupt etwas Unkünstlerisches, weil er weder die formale Durchbildung des ersteren besitzt, noch die naturwissenschaftliche Sachlichkeit der letzteren. Wichtiger für uns ist die historische Frage, was man in den verschiedenen Phasen des Barock dem Grundriß zugetraut, was man sich von ihm erwartet und wie man ihn im Vergleich mit den übrigen Bestandteilen des Gartens bewertet hat.

Es liegt auf der Hand, daß der Grundriß im Berggarten keine führende Rolle spielen kann, weil ja die Bodenerhebung, dieser eigentliche Träger des Ausdruckes, zum Aufriß gehört und sich im Grundriß eine Planierung gefallen lassen muß, die vom Relief des Gartens völlig abstrahiert. Andererseits ist aber die Gartenkunst ein Kind der Architektur, und solange sie sich in architektonischen Bahnen bewegt, behält auch der Grundriß eine gewisse tektonische Festigkeit: das bauliche Verhältnis zwischen Gebäuden, Terrassen und Treppen läßt sich grundrißmäßig sehr wohl übersehen, so daß von dieser Seite her dem Gartengrundriß wieder eine gewisse Bedeutung zufließt. Im 17. Jahrhundert kehrt sich dieses Verhältnis um. Die Tendenz der Gartenkunst geht dahin, den architektonischen Zusammenhang zu lockern. Man sollte also meinen, daß auch der Grundriß freiere Bahnen einschlägt. Aber genau das Umgekehrte ist der Fall. Denn im Garten des 17. Jahrhunderts erscheinen bereits die großen planierten Flächen und sobald ein Planum vorhanden ist, wächst auch die Bedeutung der planimetrischen Einteilung. Im Ebenengarten des Spätbarock erhebt sich der Gartengrundriß erst wahrhaft zum Kunstmittel. Er stellt sich in den Dienst jenes Ebenenschematismus, der hundert Jahre lang den Geschmack Europas beherrscht und von unserem Bewußtsein so fest Besitz ergriffen hat, daß es selbst der Gartenrevolution nicht gelungen ist, ihn gänzlich daraus zu löschen. Der Landschaftsgarten hat allerdings mit der Entwertung des Grundrisses Ernst gemacht und vielleicht besteht darin seine elementarste Forderung. Er negiert das Architektonische sowohl wie das Planimetrische, und dem Grundriß bleibt infolgedessen nichts anderes übrig, als die Anlehnung an die Landkarte zu suchen. Freilich fällt damit die Prätention des Künstlerischen. Die Landschaftsgärtner gestehen freimütig zu, daß man sich auf den Grundriß nicht verlassen dürfe, sondern „der vorzügliche Adel der Gartenkunst darin bestehe, daß sie am

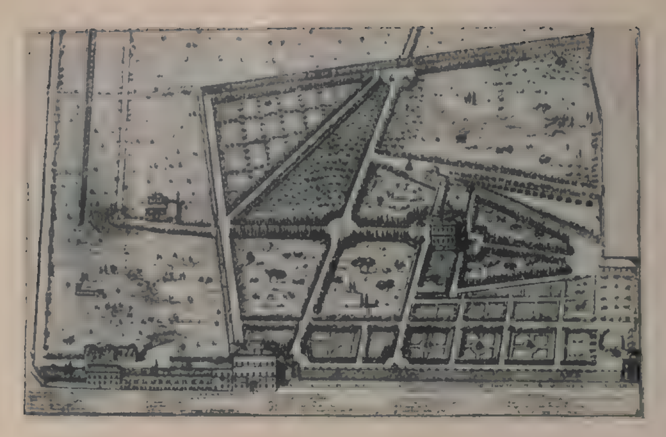


Abb. 25 Villa Montalto

nächsten mit der Landschaftsmalerei verwandt sei"[1]). Es erfolgt also jenes Zurückgreifen auf die Vedute, die uns im Zusammenhang mit dem Landschaftsideal bereits beschäftigt hat.

Die römischen Barockvillen bilden eine geschlossene Reihe, in der eine feststehende Tradition verfolgt und die gleichen Grundgedanken konsequent weitergebildet werden, eine Situation, die für den Historiker in der Regel die fruchtbarste ist[2]). Ohne die späteren Villen zu kennen, würde man vielleicht nicht auf den Gedanken kommen, daß im Garten der Villa Medici eine Dreiteilung beobachtet ist, und doch liegt gerade da das historisch Wichtige (Abb. 24). Dem Kasino gegenüber ein Zier- und Blumengarten. Links ein Boskettquartier mit Heckenarchitektur, rechts, etwas verkümmert, ein sog. Salvatico, eine Wildnis, deren ausgewachsener Baumbestand auf dem Stich allerdings nur nach Art einer Abbreviatur angedeutet ist. Man sucht also dreierlei: das Schmückende, das Wohnliche und das Natürliche, eine Trilogie der Bedürfnisse, die bereits auf eine hochentwickelte, Jahrhunderte alte Gartenkultur schließen läßt, und diese Dreiteilung in Ziergarten, Boskett und Salvatico behauptet sich als Gartenprogramm in der Tat während des ganzen Barockzeitalters. Noch in den Gärten Lenôtres wirkt dieser Gedanke nach und er fällt erst im Landschaftsgarten, dessen schwächste Seite sicherlich die ist, daß das Gartenareal als Einheit behandelt und auf differenziertere Bedürfnisse, zum mindesten in der Grundrißdisposition, keine Rücksicht genommen wird.

Als Meisterwerk des römischen Frühbarock hat die Villa Montalto, später Negroni-Massimi zu gelten, die zwar dem Wachstum der modernen Stadt zum Opfer gefallen ist, deren Gestalt sich aber aus zahlreichen Stichen rekonstruieren läßt (Abb. 25). Ihr Schöpfer war der Kardinal Montalto, der nachmalige Papst Sixtus V., und die Villa besitzt jenen eigentümlichen Zug von Willensstärke, der alles auszeichnet, was diese vollgewichtige, von dem unerschütterlichen Glauben an sich selbst getragene Persönlichkeit ins Leben gerufen hat. Sie besitzt sogar eine gewisse autokratische Schärfe, die weder zu Rom paßt, noch zu der geringen Herkunft des Perettipapstes, und bauliche Gedanken vorwegnimmt, die erst hundert Jahre später, im französischen Spätbarock, zum Ausdruck einer weltlichen Machtidee ausreifen sollten. Seltsamerweise ist es ein Handwerker, Domenico Fontana, der gestützt auf die päpstliche Gunst und sein phantasieloses Lineal diesen kunstgeschichtlichen Anachronismus verschuldet hat.

Zunächst bitte ich darauf zu achten, daß diese geräumige Anlage nicht eines, sondern zwei Wohngebäude enthält. Der Wohnpalast ist in die Umfassungsmauern einbezogen, wie das von altersher üblich war. Mitten im Park dagegen liegt das Gartenkasino, der Palazzetto, der als Statuenkasino oder Gemäldegalerie dient und im weiteren Verlauf der römischen Gartenkunst die unbedingte künstlerische Vorherrschaft an sich reißt. Die Dreiteilung des Gartens in Ziergarten, Boskett und Salvatico ist auch hier durchgeführt. Vorn an der Hauptstraße, hinter einer hohen Mauer versteckt, liegen die ornamentierten Karrees des Ziergartens. Außerdem ist der Palazzetto rechts und links von umfriedigten Ziergärten flankiert, die sich mit dem Gebäude in Form einer Terrasse zusammenschließen. Damit ist aber auch alles erschöpft, was an private Wohnbedürfnisse erinnert.

[1]) Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1779—85.

[2]) Man orientiert sich über diese Denkmälergruppe am zuverlässigsten in dem reichhaltigen Werk von Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914. I. Bd. S. 314—328 und S. 345—357.

Denn die Wohnlichkeit der Boskettquartiere hat man der Wegführung, man möchte sagen, dem Straßenbau im Garten geopfert, und in diesen Straßenmotiven liegt dann auch der tiefe Sinn der Anlage, das barocke Herrenbewußtsein. Vom Nebeneingang rechts führt eine sogenannte Patte d'oie auf den Palazzetto zu. Es geschieht hier zum erstenmal, daß ein französischer Terminus auf eine italienische Formation Anwendung finden muß, ein untrügliches Zeichen, daß das Motiv seine historische Rolle an anderem Ort und zu einer anderen Zeit gespielt hat. Es wird uns nicht nur im Gartenbau, sondern vor allem im Städtebau noch verschiedentlich beschäftigen. Die Neuheit dieser Linienführung besteht darin, daß der Grundriß vom Quadratschema abweicht und sich durch ein strahlenförmiges Gebilde der natürlichen optischen Auffassungsgabe des Auges anpaßt, wodurch dann eine außerordentliche Erweiterung des Blickfeldes erzielt wird. Das Quartier hinter dem Palazzetto ist von fürstlichen Alleen durchzogen, die von den Zeitgenossen ausdrücklich als französisches Element bezeichnet werden[1]), und die nach ihrem Baumbestand, d. h. als Zypressenalleen zum engeren Schulgut der toskanischen Gartenkunst gehören. Die erste Hauptallee führt vom Wohnpalast zum rückwärtigen Eingang. Die zweite senkrecht dazu vom Palazzetto zu einem eigenartigen Point-de-vue, den man in der angrenzenden Vigna aufgerichtet hat — zum drittenmal ein französischer Terminus, um den sich im Gartenbau und im Städtebau der späteren Jahrhunderte alles Kompositionsvermögen gruppieren sollte, und der selbst im Landschaftsgarten seine etwas lächerliche Bedeutung nicht ganz verloren hat. Und außer diesem künstlichen Point-de-vue gab es in der Villa Montalto noch mehrere natürliche. Es ist uns überliefert, daß die benachbarten Diokletiansthermen und die Kuppeln von St. Maria Maggiore insofern in die Gartenkomposition einbezogen waren, als die Hauptstraßen und somit die Hauptprospekte bewußt nach diesen Denkmälern orientiert gewesen sind. Das Salvatico entbehrt hier der künstlerischen Durchbildung. Es lag in der Ecke rechts oben und scheint sich von den umliegenden Vignen nur durch reicheren Baumbestand und durch den Verzicht auf materielle Ausnutzung unterschieden zu haben. Was ich von diesem Bild als Hauptsache aufzufassen bitte, ist der Eindruck der Unruhe, der im Grunde genommen unrömisch ist. Die Villa Medici war ein Gartenmuseum, still, abgeschlossen, jedem Verkehr abhold. Hier eine Landstraßenkultur. Es zieht von allen Seiten und die Anlage hat einen Beigeschmack von proletarischer Öde, der allen Arbeiten Fontanas, seinem Palaststil, seinen Straßenalignements und sogar seinen Brunnen eigen ist.



Abb. 26 Villa Borghese

Bei der Anlage der Villa Borghese stand man vor der Wahl, ob man die alten Terrassenmotive erneuern oder den Linienschematismus der Villa Montalto auf den eigensinnigen Baugrund des Monte Pincio übertragen sollte (Abb. 26). Man hat keines von beiden getan. Der Park befleißigt sich der weitgehendsten Liberalität und diesem Umstand hat man es zu verdanken, wenn im Lauf der Jahrhunderte sozusagen ein Naturdenkmal daraus geworden ist. Man hat es verschmäht, den steilen Westhang durch Terrassen abzufangen. Das Statuenkasino, diesmal die einzige bauliche Belastung, liegt an der gleichgültigsten Stelle und nichts zwingt den Besucher, davon Notiz zu nehmen. Von Ziergärten flankiert,

[1]) Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono „allees". Bottari, Lettere Pittoriche VI. p. 119; dazu Wölfflin, Renaissance und Barock. III. Aufl. S. 117.

die nach Art von Terrassengärten in schmale Mauerstreifen eingefaßt sind, bildet es die Grenze zwischen dem öffentlichen und einem kleinen Privatgarten, den der Besitzer sich vorbehält. Das Boskett nimmt auf persönliche Bedürfnisse schon keine Rücksicht mehr und das übrige ist ein Waldquartier, in das man allerlei Schneisen eingehauen hat. Die Weganlagen sind ohne Straffheit und fast ziellos kreuz- und quergezogen. Die Einfahrtsstraße führt nicht zum Kasino und die Hauptallee vom Kasino abwärts führt umgekehrt zu keinem Ausgang. Auf Willkür beruht derartiges nicht. Es muß vielmehr schon damals mit der künstlerischen Mitarbeit des Besuchers gerechnet worden sein. Schon damals soll der Beschauer — was im Landschaftsgarten später Programm wird — die Prospekte selbst wählen, und es steht außer Frage, daß damals bereits die Landschaftsmalerei die höhere Gesetzmäßigkeit der Gartenvedute bestimmt hat. Trotzdem bleibt die Weganlage eine streng gradlinige. Der Hochbarock, speziell der italienische, war allem Sentimentalen zu abgeneigt, um auf das Motiv des gebogenen Weges zu verfallen und diese eine unerfüllte Bedingung bringt es mit sich, daß derartige Gärten schließlich doch unter den Typus der architektonischen Gärten eingereiht werden müssen.

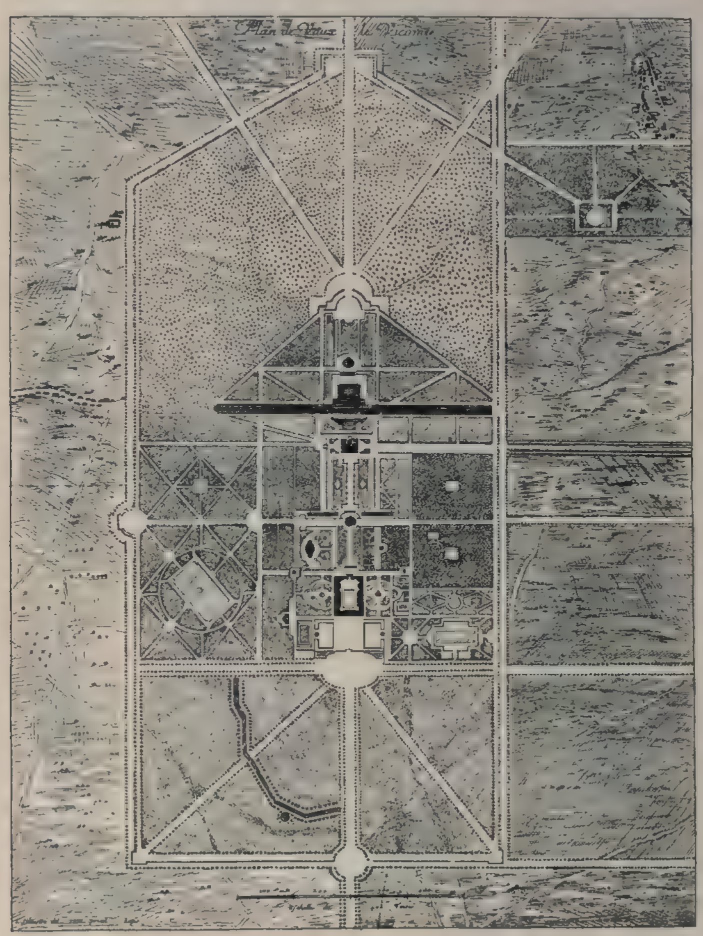


Abb 27 Vaux-le-Vicomte

Es entspricht durchaus dem künstlerischen Charakter dieses Gartens, daß damals bereits, im Anfang des 17. Jahrhunderts, die Idee des öffentlichen Gartens konzipiert worden ist, nicht in dem demokratischen Sinne, daß das Volk als Steuerzahler an der Herstellung des Gartens mitarbeitet, sondern als Geschenk einer mehr als königlichen Liberalität. Die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Besitz waren in Italien von jeher undeutlich gezogen gewesen. Zumal die Nepotenfamilien verdanken ihre Finanzkraft dem Eingriff in öffentliche Kassen. Dafür spenden sie mit vollen Händen und als Regulativ für dieses merkwürdig ungeordnete Geben und Nehmen genügt das persönliche Vertrauensverhältnis, das zwischen dem römischen Volk und seinen Würdenträgern besteht, jene „honesta voluntas“, die Montaigne als die Grundlage aller Sittlichkeit, der öffentlichen sowohl wie der privaten, bezeichnet hatte.

Während man im italienischen Garten darauf ausgeht, den einzelnen Herrensitz von der Umwelt zu trennen und der Aufwand künstlerisch und wirtschaftlich in die Umfassungsmauern gelegt wird, besteht die unerhörte Prätention von Vaux darin, daß zwischen dem Garten und der Umgebung jede Grenze verwischt ist, d. h. das Gelände meilenweit der Botmäßigkeit des Schlosses unterworfen wird (Abb. 27). Ob man sich die Situation nun so vorstellen will, daß aus dem Schloß Kräfte ausstrahlen, die in die Ferne wirken, oder umgekehrt die Kräfte aus dem tribut-

pflichtigen Lande zusammenströmen, um sich im Schlosse höher zu organisieren, bleibe dahingestellt. Jedenfalls sind es planimetrische Kräfte, die das Werk vollbracht haben, Vermessungskünste, die auch rein technisch im 16. Jahrhundert noch nicht zu dieser Leistungsfähigkeit vorgeschritten gewesen waren.

Die Art, mit dem Erdboden umzugehen, das Handwerkszeug und die Zeichenmethoden haben vielerlei mit den holländischen gemein. Und doch ist das Beste an dem Werk ein echt französischer Organisationsgeist, für den die künstlerische Form gefunden zu haben Lenôtres unbestreitbares Verdienst ist. Während der holländische Garten in erster Linie Blumengarten ist und die Kleinteiligkeit der Tulpenbeete nie gänzlich überwunden wird, ist der Park von Vaux aus einem Waldquartier ausgespart, das den Charakter der Gegend ursprünglich bestimmt hat. Das Ganze ist also eine Rodung, deren Wälder sich in Bosketts und deren Lichtungen sich in Blumenparterres verwandelt haben, und das bleibt fortan die normale Situation, daß die Bosketts am meisten geliebt, am meisten bewohnt und am häufigsten verändert werden.

Was die Wegführung angeht, hatte der holländische Garten streng am Quadratschema festgehalten und jedes Strahlungsmotiv vermieden. Im Park von Neuburg z. B. erscheint keine einzige Diagonale. Hier dagegen wird man von einer geradezu fürstlichen Patte d'oie empfangen, von dem wohlbekannten Strahlungsmotiv, das uns anläßlich der Villa Montalto bereits beschäftigt hat, und das fortan im Gartenbau und weiterhin im Städtebau das eigentlich souveräne Thema bildet. Drei breite Auffahrtsalleen sammeln die Aufmerksamkeit auf das Gebäude, das wie eine Spinne im Netz die kleinmaschigen Teile bewohnt. Es folgen zwei Serien von Längsparterres, dann ein Kanal als Querachse und jenseits ein neuer Brennpunkt, der wiederum drei Strahlen mit unbekanntem Ziel in die Welt hinausschickt.

Was der Mittelprospekt von Vaux zu bieten hat, ist eigentlich alles neu und läßt die Erfindungsgabe Lenôtres wahrlich nicht gering erscheinen (Abb. 18). Zunächst sind Ziergarten und Boskett nicht hintereinander, sondern nebeneinander angeordnet, so daß die Mittelachse frei bleibt und die Baumquartiere als Seitenkulisse dienen. Das schlanke Längsformat der Beete würde man etwa 40 Jahre später datieren, wenn wir nicht durch die gestochenen Aufnahmen Silvestres von seiner Ursprünglichkeit überzeugt wären. Als der Park entworfen wurde, 1653, lebte man noch im Zeitalter der Quartformate und es scheint sogar, als ob Lenôtre in diesen Längsparterres sich selbst übertroffen hätte. Denn in Versailles hat er sich dem bestehenden Quadratschema gefügt und man kann wohl sagen, daß die schlanken Längsbeete erst in Lenôtres letzten Lebensjahren, wenn nicht nach seinem Tode, zur allgemeinen und ganz unumgänglichen Mode geworden sind. Eine vollkommene Neuerung enthält ferner die linke Hälfte des Gartens: Lenôtre hat dort zwei Rasenparterres mit einem ovalen Wasserbassin derart zusammengefügt, daß sie eine Dreiergruppe bilden. Das Motiv ist darum so wichtig, weil die gleiche Gruppe in Versailles wiederkehrt und dort zum eigentlichen Wahrzeichen des Parks geworden ist. An dieser Stelle bitte ich nur noch ein Detail zu beachten: die Rasenparterres sind in eigene Rasenstreifen, sog. Plate-bandes eingefaßt, die durch Kieswege vom eigentlichen Feld abgetrennt sind und je nach Bedarf als steigende oder fallende Rasenböschung behandelt werden können. Das künstlerische Interesse verschiebt sich also von der Füllung auf den Rahmen. Die Felder wirken gespannt und unterwerfen das Erdreich einer Art Lisenengliederung, die gleichzeitig von den Mauern der Gebäude und vom Wandsystem der Salons Besitz ergreift.

Um den Weitblick richtig einzuschätzen, den Lenôtre bei der Anlage des Parkes von Versailles an den Tag gelegt hat, muß man sich vergegenwärtigen, daß die große Parkerneuerung mindestens sechs Jahre früher in Angriff genommen wurde als die Erneuerung des Schlosses. Die Ausarbeitung der Pläne reicht bis in das Jahr 1662 zurück, während das Schloß erst im Jahre 1668 seine neue Fassade erhält. Das Gartenprojekt bezog sich also ursprünglich auf das alte Jagdschloß Ludwigs XIII. und es zeugt von dem mutigen Optimismus der Epoche, daß von der Kleinlichkeit

der alten Anlage nicht das Geringste auf die neue übergegangen ist. Sie war von vornherein als Riesenwerk geplant. Die Absicht scheint von Anfang an vorgelegen zu haben, den ganzen Jagdgrund Ludwigs XIII. vom Schloß bis zur Ferme de Gally mit Parkanlagen auszufüllen, ein Unternehmen, dessen Durchführung mehr als ein Menschenalter beansprucht und die Kräfte des Volkes ebenso erschöpft hat, wie es der Bau von Kathedralen im Mittelalter getan haben mag. Das Gelände mißt in der Länge vom Schloß bis zur Grille Royale 3,2 km, in der Breite von der Allée des Mortemets bis zur Porte St. Antoine 2,5 km. Der Flächeninhalt entspricht etwa einem Viertel des Stadtgebietes von Paris und ist somit meines Wissens das größte Stück Erdoberfläche, das man jemals gärtnerisch zu regulieren versucht hat (Abb. 28).

Auch im Park von Versailles liegt eine deutliche Dreiteilung vor: in das Parterre, den kleinen Park und den großen Park. Das Parterre vertritt die Stelle des alten Blumengartens, der kleine Park diejenige des Boskettquartiers und der große Park die eines Salvatico, das im Lauf der Jahre allerdings reichlich durchwühlt .worden ist und Anklänge an die gegebene Natur eigentlich nie gesucht hat. Die obere Terrasse war bis zum Jahre 1662 dem Kunstgärtner Boyceau überlassen gewesen, der sie mit einem quadratischen Broderieparterre ausgesetzt hatte. Lenôtre hat die Quadratform zunächst nicht anzutasten gewagt. Er verwandelt im Laufe der Jahre das Blumenparterre in ein Wasserparterre, das vorläufig die Quadratform beibehält. Erst im Jahre 1684 sind dort die beiden Längsbassins entstanden, deren Form inzwischen die moderne geworden war. Das untere Parterre, vom Fer à cheval westlich, ragt als Lichtung in das Boskettquartier hinein und dort hat nun Lenôtre die berühmte Dreiergruppe aus zwei Blumenbeeten und dem ovalen Latonabassin angelegt, die uns aus Vaux bereits bekannt ist und die seltsamerweise das einzige Stück des Gartens bildet, das von 1662 bis auf den heutigen Tag unverändert bestehen geblieben ist. Primitiv ist an der Beetanlage nur das eine, daß sie nach dem Boskett hin gradlinig abschließt. Im Spätstil Lenôtres wird das Hufeisen in der Regel umgedreht, d. h. in Form einer Nische in das Boskettquartier eingetieft. In diesem Fall scheint man aber in Rücksicht auf die geschnittenen Hecken, die mindestens zehnjähriges Wachstum beanspruchen, von einer nachträglichen Änderung abgesehen zu haben.

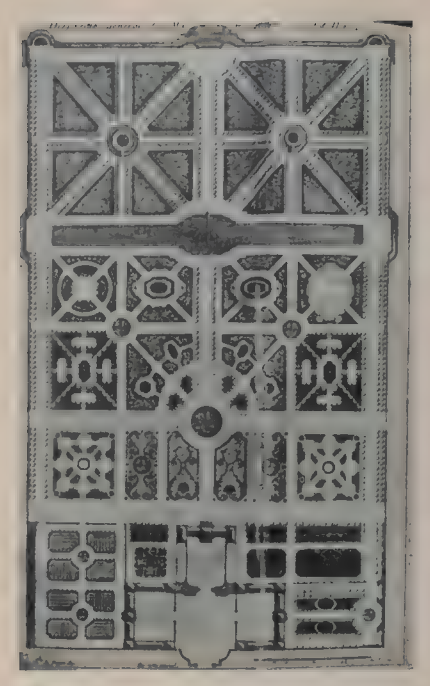
Das Boskettquartier ist der eigentliche Lieblingsgegenstand des Zeitalters. Dort befriedigt sich der fürstliche Spieltrieb, die sprichwörtliche Änderungs- und Neuerungsucht des Hofes. Man behandelt, ändert und bestellt die Boskettanlagen wie eine Bühnenszenerie. Dort im Busch liegen dann auch die mehr oder weniger bewohnbaren Räume, die das Wohnprogramm des Schlosses ergänzen und nach Art von Innenräumen ausgestattet und benannt werden: die Salle verte, Salle de danse, Salle du conseil, Salle des Festins, Salle aux Maronniers. Dort die Labyrinthe und die meist dilettantischen Wasserspielereien, die zugleich ein literarisches Element in den Gartenbau hineintragen. Bei der Einteilung der Räume hat Lenôtre das Karreeschema beibehalten und man scheint es speziell für Bosketts auch späterhin für das normale gehalten zu haben. Denn Parks, deren Blumenparterres schon längst zu oblongen Feldern übergegangen sind, halten im Boskett an der Quadrateinteilung fest, und dieses Verhältnis besteht weiter über den Tod Lenôtres hinaus.

Der Grand Parc vertritt, wie gesagt, die Stelle des Salvatico, obwohl man der Natur nicht die Ruhe gelassen hat, die ihr gebührt. Hier haben nun die Straßen und Wege die Vorherrschaft übernommen, die sich in einem ganzen Planetensystem von großen und kleinen Sternen kristallisieren. Die bedeutendste dieser Straßen ist eine Wasserstraße: der mächtige Kanal, der in Form eines ungleicharmigen Kreuzes das Gelände durchzieht, um auf der einen Seite in Trianon, auf der anderen bei der großen Menagerie zu endigen. Die Sonne des ganzen Quartiers, die eigentliche Strahlenglorie, auf der die Parkanlage in die Unendlichkeit hinausgetragen wird, ist die schöne Sternplatzanlage bei Porte de Gally. Der Sternplatz tritt hier ziemlich unvermittelt in unseren Gesichtskreis und ich halte das Motiv für zu wichtig, um nicht mit einigen Worten auf seine Vorgeschichte einzugehen.



Abb. 28 Versailles um 1750

Die Erfindung des Sternplatzes, soweit man von einer solchen sprechen darf, ist, wie mir scheint, auf den Boboligarten in Florenz zurückzuführen, wo das Motiv einigermaßen organisch aus der toskanischen Gartenkunst hervorwächst. Der Boboligarten zeichnet sich ja, ähnlich wie die Villa Montalto, durch eine gewisse Energie der Linienführung aus, und wenn er den Sternplatz nicht gerade an führender Stelle verwendet, so hat die Anregung doch genügt, um Nacheiferung zu erwecken. Die Villa Montalto hat seltsamerweise vom Sternplatz keinen Gebrauch gemacht. Dafür erscheint aber das Motiv in monumentalster Fassung in der Erweiterung der Villa Mattei in Rom, wo das ganze, im 17. Jahrhundert hinzugefügte Areal einem


Abb. 29 D'Argenville (Entwurf)

Sternsystem unterworfen ist. Möglicherweise hat kein Geringerer als Lorenzo Bernini die Anregung dazu gegeben. In Frankreich wird der Sternplatz durch den Garten des Palais Luxembourg eingeführt und dort unterliegt die florentinische Herkunft ja keinem Zweifel wegen der persönlichen Mitarbeit Marias de' Medici. Im ganzen behält aber der Sternplatz im französischen Gartenbau zunächst einen Zug von Kleinlichkeit. Auch Vaux, das sonst doch an Großräumigkeit nichts zu wünschen übrig läßt, verwendet den Sternplatz nur in kleiner Dimension und an nebensächlicher Stelle, im Nutzgarten hinter dem Gesindeflügel. Der holländische Garten hatte sich gegen jede Art von Strahlungsmotiven verschlossen. Es fragt sich also, woher Lenôtre die Anregung zu den völlig ausgereiften Sternsystemen von Versailles genommen haben könnte.

Daß der Sternplatz von Versailles von demjenigen der Villa Mattei beeinflußt wäre, ist kaum anzunehmen. Dazu wirkt er zu bodenständig. Er stammt vielmehr einerseits aus dem ländlichen Chausseebau und andererseits aus der Forstwirtschaft. In Richelieu hatte der große Kardinalminister die Landstraßen sternförmig auf ein Rondell zusammengeführt, das dem Schloßhof vorgelagert war, und für waldige Gegenden war das Motiv auch praktisch vorteilhaft. Die Jagdsitten des Zeitalters ließen es wünschenswert erscheinen, die Gesellschaft schnell zu sammeln, schnell zu zerstreuen und gewisse Zentren festzuhalten, von denen aus das Ganze organisiert werden konnte. Der Sternplatz ist also weidmännischer Herkunft und bleibt fortan eng mit der Jägerei verknüpft. Wie er auf diesem Wege zum Leitmotiv der Eremitagen wird, und von dort aus sogar auf Stadtanlagen übergreift, wird uns in späteren Kapiteln noch beschäftigen.

Es läßt sich denken, daß das Nachlassen der königlichen Energie, wie es sich in den letzten Lebensjahren Ludwigs XIV. und nach seinem Tode geltend macht, den Gartentypus Lenôtres seiner bedeutendsten Wirkungen beraubt. Während die Architektur sich dem Intimen und Komfortabeln zuneigt und im Adel einen geschmackvollen Auftraggeber findet, fällt es dem Gartenkünstler schwer, aus Lenôtres Stil irgendwie intime Wirkungen herauszuschlagen, und was an Gartengelände geboten wird, bleibt schon rein dimensional so weit hinter königlichen Verhältnissen zurück, daß die alten Monumentalmotive sich mehr oder weniger zur Lächerlichkeit herabgemindert sehen. Es gibt insofern keinen eigentlichen Rokokogarten. Denn wahrhaft intime Wirkungen gewinnt man erst aus dem Verfall des Lenôtreschen Stils und die Zeitspanne bis zum Beginn der Gartenrevolution ist ja auch außerordentlich klein. Wie gesagt kann man das Jahr 1720 etwa als das epochale Jahr bezeichnen, in welchem zum mindesten die modernen Geister sich dem englischen Ideal zuwenden.

Unsere Abbildung bringt einen Gartenentwurf von D'Argenville aus seinem Lehrbuch „Théorie et pratique du jardinage", Paris 1709. D'Argenville bleibt im wesentlichen auf Lenôtres Standpunkt stehen. Man findet da noch immer die alte Dreiteilung in Ziergarten, Boskett und Waldquartier. Die Blumenparterres, Broderien von ungewöhnlich feinem Geschmack, beobachten das elegante Längsformat, das inzwischen das allgemeine geworden war. Zwei davon verbinden sich mit einem Wasserbassin zu jener Dreiergruppe, die uns bereits seit Vaux begleitet. Nur wird hier auffallen, daß die Gruppe umgedreht ist. In Versailles lag der Bogen des Hufeisens nach dem Schlosse zu, hier dagegen tieft er sich als voller, schöner Halbkreis in das Bcskett ein. Dieses letztere verharrt in seiner herkömmlichen quadratischen Aufteilung. Wie seine Gartenzimmer, Schlupfwinkel, Theater usw. im einzelnen ausgestattet werden sollten, ist bei D'Argenville ausführlich beschrieben. Der Querkanal gehört gleichfalls noch zu den Requisiten von Vaux und das Waldquartier hat man in zwei schematische Sterne zerlegt, deren strahlende Kraft etwas kümmerlich an den engen Umfassungsmauern zerschellt.

Rückbildung.

Wenige Jahre später beginnt in England die Zeit des Suchens, und zwar dreht sich die ganze Frage des Landschaftsgartens zunächst um die natürliche Wegbiegung, um dieses Sentimentalmotiv, das nur aus einem passiven Verhältnis des Menschen zur Natur entspringen konnte, und zu dessen Erfindung die früheren Jahrhunderte schlechterdings unfähig gewesen waren. Bezeichnenderweise sind es die Irrgärten, aus denen der geschlängelte Weg hervorgeht, und ebenso gehört es in die Irrgärten des Geistes, wenn Hogarth in seiner „Zergliederung der Schönheit" der Schlangenlinie eine absolute Schönheit andichten will. Im Garten von Chiswick bei London macht der Lord Burlington geradezu verzweifelte Versuche das Schema Lenôtres zu sprengen, bleibt aber weit von seinem Ziel entfernt. Die Hauptstraßen sind nach wie vor gradlinig gezogen. Die Schlangenwege beschränken sich auf das Boskett und wirken auch dort noch rein planimetrisch, denn sie entbehren des Rückhaltes an der natürlichen Bodenformation. Die Geburtsstunde des Landschaftsgartens schlägt erst in dem Augenblick, wo man erkennt, daß die Biegung eines Weges nur dann natürlich wirkt, wenn sie durch eine gegebene Schwellung des Terrains bedingt ist. Wenn man auf Umwegen überwindet, was in direktem Anstieg zu erreichen nicht bequem oder zum mindesten nicht schön wäre. Den reifen Typus vertritt der Park von Stowe, nicht in dem älteren Zustand, wie Pope ihn geplant und mit seinem faden Sentiment begossen hat, sondern in der ernst-monumentalen Umgestaltung von Lancelot Brown (Abb. 30). Die Anlage vermeidet jede Gewaltsamkeit nach außen, dafür ist sie ökonomisch nach innen. Die Probe darauf, ob der Gärtner das Gelände auszunutzen versteht, d. h. in sich selbst geräumig erscheinen läßt, ist der sogenannte Gürtelweg, der an der Peripherie des Parkes entlang läuft. Im übrigen folgt die Weganlage den Bedingungen der Bodenformation oder sie richtet sich, wo der Boden nichts Genaueres vorschreibt, nach dem allgemeinsten Gesetz, Härten und Häßlichkeiten zu vermeiden. Einen Weg in schöner Kurve zu ziehen, ist eine subtile Kunst, die ich durchaus nicht geringschätzen möchte, und doch empfindet man es als einen beneidenswerten Vorzug von England, daß man in seinen Parks nicht auf die Wege angewiesen ist. Daß größere Flächen als bei uns dem Grün überlassen, dafür aber der Rasen dem Fußgängerverkehr freigegeben wird, eine Freiheit, die allerdings mit durchschnittlich 186 Regentagen im Jahr erkauft werden muß.

Die Wege im Park von Stowe sind Fußgängerwege und ich bitte abschließend den Koloß von Neuheit aufzufassen, der in diesem Wort beschlossen liegt. Man läßt sich nicht in Sänften tragen, wie die römischen Kardinäle, man lagert sich nicht in zigeunerhafter Siesta, zu der das Volk von Rom so gern die Gärten der Großen aufsucht, man galoppiert nicht in Kavalkaden durch den Park, wie das in Frankreich üblich gewesen war, und läßt nicht mehr die dickrädrigen, vergoldeten Karossen von vier oder sechs Pferden durch die sandigen Wege ziehen. Sondern man wandert. Der Landschaftsgarten ist zugleich ein Wandergarten, ein beredtes Zeugnis für das geistige und soziale Niveau, auf dem das neue Jahrhundert seine Arbeit beginnt. Das Gehen als Kunstgenuß ist erstens ein demokratisches Moment, zweitens ein sentimentales Moment und drittens ein Sport. Wir stehen also an der Schwelle eines Zeitalters, das Kunst und Bildung popularisiert, das im wesentlichen von der Einfühlung lebt und dennoch gestählt wird durch selbst verschriebene körperliche Zucht. Und schon damals ist es England, das die Peitsche des sportlichen Rekords geführt und ihren Gebrauch den Völkern des Festlandes aufgenötigt hat.



Abb. 30 Stowe (Lancelot Brown)



Abb. 31 Villa Montalto, Rom (Silvestre)

VEGETATION.

Für die historische Betrachtung ist die Vegetation durchaus kein bequemer Gegenstand. Nirgends hat man mit mehr Imponderabilien zu rechnen, nirgends so viel ab und zu zu tun wie gerade hier. Denn in der Vegetation liegt ja der ewige Wandel, dem der Garten unterworfen ist. Sie ist der eigentliche Sitz des Naturschönen, dessen Erfassung durch den Menschen eine eigene, schwer verständliche Geschichte durchläuft. Und vielleicht ist der Stoff als solcher unhistorisch. Man wird nicht von kunstgeschichtlichen, sondern von naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten an ihn herantreten müssen, unter Voraussetzungen, die dem Historiker in der Regel nicht geläufig sind. Dennoch möchte ich die Vegetation in diesem Zusammenhang nicht missen. Denn gerade sie besitzt ja jene überzeugende Schönheit, die nur dem Vergänglichen eigen ist, und ich wünschte, daß nach den schematischen Ausführungen des vorigen Kapitels etwas von dem lebendigen Saft in meine Darstellung überginge, der in den Gewächsen zirkuliert, von jener Wohltat des Schattens und der Kühlung, die man vom Altertum bis auf den heutigen Tag als das Paradiesische im Garten empfindet[1]).

„Was den nordischen Wanderer an der südlichen Vegetation am meisten in Erstaunen setzt, ist die mit jedem Schritt nach Süden sich mehrende Zahl immergrüner Gewächse. Die steigende Kraft der Wärme und des Lichtes bringt es mit sich, daß die gleichen Bäume und Sträucher, die im Norden ihr Laub abwerfen, südlich der Alpen befähigt sind, den Winter grünend zu überstehen. Dazu kommt die Menge von Kultur- und Zierpflanzen, die der Mensch aus südlicheren Zonen nach Italien verpflanzt hat und die ihr hartes, immergrünes Blatt aus einer wärmeren Heimat mitbringen. Aber auch die wilde, einheimische Flora ist so reich an immergrünen Gewächsen, daß der Wechsel der Jahreszeiten sich mildert, daß das Jahr nicht in eine lebendige und eine tote Zeit zerfällt, sondern in Perioden eines glühenden und eines gedämpften Lebens; daß gerade die winterliche Natur ein wohltuendes Ansehen milder und stiller Heiterkeit trägt. Die Gärten von Rom glänzen um Weihnacht oder Neujahr in ihrem frischesten grünen Schmuck. Dem Herbst fehlt das eigenartige Welken und die Wiederkehr des Sommers gilt weniger dem Blattwerk als den Blüten,

[1]) Soweit zur Beurteilung dieser Fragen naturwissenschaftliche Kenntnisse erforderlich sind, lehnt sich meine Darstellung an Victor Hehn an, Italien, Kapitel IV, „Vegetation".

die das landschaftliche Bild mit lärmender Üppigkeit erfüllen. Immergrün sind die dunklen Laubmassen der Eiche, die südländischen Waldbäume der Pinien und Zypressen, die des milden Klimas und der lauen Nächte bedürftig sind und sich durch ihre Empfindlichkeit gleichsam von höherem Adel erweisen, als die nordischen. Immergrün ist der liebliche Erdbeerbaum mit dem dunklen Laub und den roten Früchten, der Lorbeer, der Buchsbaum und der hcchblühende Oleander. Nur wo Ulmen und Pappeln, Reben und Kastanien vorherrschen, raschelt zur Winterszeit dürres Laub am Boden, lichten sich die Kronen und Zweige. Aber auch dort bekleidet dunkelgrüner Efeu in dichtem Überzug die Stämme, zwischen denen man wie in einer Halle grüner Säulen wandelt."

Diesem immergrünen Charakter hat man es zuzuschreiben, wenn die südliche Vegetation dem menschlichen Garten und somit auch dem Wohngebäude näher verwandt ist, als wir das im Norden gewöhnt sind. „Die Villa", sagt Victor Hehn, „führt sozusagen nur künstlerisch aus, was ohne sie in der südeuropäischen Vegetation vorgebildet liegt. Gradlinig, mathematisch gezeichnet, mit schwarzen Laubwänden, in stillen, reinen Umrissen umgibt sie den Besitzer wie eine humanisierte, ideale Natur, die das Säulengebäude in der Mitte harmonisch fortsetzt und in der die marmornen Götterbilder auf grünem Hintergrunde den schönsten Platz finden." Es hat eine Zeit gegeben, in der man jede geschnittene Hecke für französisch hielt, in der man es als Unnatur beklagte, die Schere mit dem Laub in Berührung gebracht zu haben und André Lenôtre für alles verantwortlich machte, was gegen dieses vermeintliche Naturgesetz verstieß. Der Leser mag daher überrascht sein, gleich am Anfang der Entwicklungsreihe geschnittene Hecken anzutreffen, die er sich vielleicht als das Resultat einer allmählichen Erstarrung und jahrelanger Entfremdung von der Natur zu erklären gewöhnt war. Aber gerade da liegt der Irrtum, in dem wir Nordländer allzu leicht befangen sind. Natürlichkeit, speziell vegetabilische Natürlichkeit, bedeutet im Süden etwas anderes als bei uns. Die südliche Hecke, die dazu neigt, sich in feste Massen zusammenzuballen, die bis in die kleinen Urwälder der Bergzonen hinauf den struppigen Wuchs aufweist, der dem Brand der Sonne energischen Widerstand entgegensetzt, verlangt nach der Schere und das immergrüne Laub, das sich unmerklich erneuert, sucht die tektonisch geschlossene Wand als die edelste Form, zu der sein Wuchs befähigt ist. Wo die Hecke Gefahr läuft in der Mauerform zu erstarren, da sorgen Bäume für den nötigen Kontrast. Die Vegetation des Südens macht zwischen Hecken und Büschen einerseits, und vollwertigen Bäumen andererseits einen schärferen Unterschied als die unsrige. Die vorherrschenden Waldbäume, die Zypresse und die Pinie sind beide von schlankem Wuchs und scheinen durch ihre individuelle Gestalt ausgleichen zu wollen, was das Gebüsch an plumper Massenhaftigkeit zuweilen zu viel tut. Speziell die Pinie pflegt ihre Krone erst in höheren Regionen zu entfalten, wenn der überschlanke Stamm die Zone der Hecken überwunden hat, und dieses Gegenspiel zwischen Masse und Form ist ja auch der vorherrschende Eindruck der Parkvedute, die Venturini uns aus der Villa Montalto überliefert (Abb. 32). Es ist die Eingangspartie bei dem Palazzetto Felice, deren Grundriß bereits besprochen ist, und zwar in dem frühen Zustand, in dem sie sich um 1600 befunden haben wird. Erst später sind die Zypressen allem anderen über den Kopf gewachsen und haben die Auffahrtsstraße in eine toskanische Allee verwandelt, deren Schönheit sich bis zum Abbruch der Villa zu einem elegischen Effekt sondergleichen ausgewachsen haben muß. Von der Aufnahme Silvestres ab (Abb. 31)



Abb. 32 Villa Montalto (Venturini)



Abb. 33 Villa Mattei

bis zu derjenigen von Percier und Fontaine herrscht das Zypressenmotiv mit einer Unbedingtheit, die man in Rom sonst nicht anzutreffen gewöhnt ist. Es besteht kein Zweifel darüber, daß sie in diesem Fall aus Domenico Fontanas persönlicher Willensrichtung hervorgeht und von diesem monumental gerichteten Mann schon im 16. Jahrhundert in dieser Form beabsichtigt gewesen ist.

Der römische Hochbarock bewegt sich gern in Gegensätzen und es mag daher nicht wundernehmen, wenn auch der Geschmack am Vegetabilischen die Extreme einer völlig gebundenen und völlig ungebundenen Formgebung aufsucht. Der alte Kontrast zwischen Hecke und Baum erhält somit einen tieferen historischen Sinn. Die Hecke verhärtet sich und scheut vor künstlichen, kulissenhaften Bildungen nicht zurück, vor Starrheiten, die man im Zeitalter des Subjektivismus, und zudem in Rom kaum erwarten sollte. Der Baum dagegen neigt zu freier, forstlicher Behandlung. Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der Waldgärten, ein Wort, das nun allerdings in Italien einen wesentlich anderen Sinn hat, als bei uns. Der erstere Fall mag an einem Beispiel aus der Villa Mattei erläutert werden (Abb. 33). Wir stehen da auf der Grenze zwischen dem alten, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Garten und dem im 17. Jahrhundert hinzuerworbenen Gelände, wo man die alten Grenzmauern ganz geschickt zu einer Kaskadenstraße ausgenutzt hat. Die Mitwirkung von Steinmauern und die etwas verletzende Schmalheit des Ausblickes waren also gegeben und die Vegetation hält es für ihre eigenste Aufgabe sich dieser Sachlage anzupassen. Die starren Hecken sind wie Marmorblöcke ineinander und aneinander geschoben und suchen sogar durch ausladende Profile den Charakter von Steinbauten nachzuahmen, wobei allerdings nur der Eindruck von Schornsteinen erzielt wird. Und trotzdem wäre es falsch, ein solches Bild schematisch zu nennen. Denn wie vieles sorgt doch dafür, daß das Pittoreske die Oberhand behält! Da sind noch immer die schönen Baumkronen, die über die Hecken emporragen, da ist der Brunnen mit seiner arkadischen Fröhlichkeit, der aus der malerischsten Werkstatt von Rom, derjenigen Berninis, hervorgegangen ist, und schließlich der Fernblick auf die Caracallathermen, die der Stecher Falda nicht versäumt hat in das Bild aufzunehmen.

Die Villa Borghese ist damit vorangegangen, das Salvatico als Wald anzuforsten, speziell als Pinienwald, und seitdem bildet der Pineto den Stolz der römischen Gärten, von denen freilich nur die größten zu dieser kühnen Anleihe an die Natur befähigt sind. Mit dem Pinienhain tritt nun die Frage in unseren Gesichtskreis, wie weit es Wälder im nordischen Sinne in Italien überhaupt gibt. Das trockene Klima, die Kahlheit der Felsberge, die sich gleichsam entkleidet den Strahlen der südlichen Sonne aussetzen, die Weidegewohnheiten der Bevölkerung und ihre eingewurzelte Rechtsvorstellung, daß der Wald der ständigen Plünderung durch die Umwohnenden überlassen sein müsse, sind dem Waldwuchs

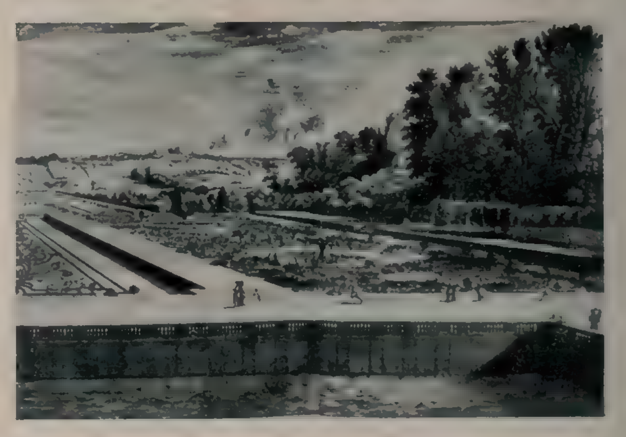


Abb. 34 Vaux-le-Vicomte

nicht günstig. Andererseits empfindet man im Süden die Abwesenheit des Waldes weniger hart, nicht nur weil der Holzbedarf unter der wärmeren Sonne geringer ist, sondern weil in den kultivierten Teilen des Landes das Spenden von Schatten dem Strauchwuchs überlassen bleibt. Je mehr nun der Wald landschaftlich und wirtschaftlich zur Ausnahme wird, desto mehr nimmt er an Geistigkeit zu. Man denkt weniger an den Wuchs als an die Pflanzung, d. h. er wird zum Hain, der von alters her mit religiösen Vorstellungen belebt ist. „Der italische Wald ist klangvoll, von reinem Licht und Blau durchschimmert, in seinem Aufstreben, Beugen und Schaudern elastisch und nervig; oft gleicht er einem Tempelhain; meist ist er mit Ranken und Gewinden geschmückt, mit wunderbarem Duft gefüllt[1].“



Abb. 35 Claude Lorrain, Hirtentanz

Es ist durchaus nicht leicht Bilder aufzufinden, die den Charakter eines solchen Pinienhaines und des südlichen Waldes überhaupt einigermaßen treu wiedergeben. Ein Stich von Claude läßt wenigstens ahnen, worum es sich handelt, eine Parkvedute, die zwar namenlos ist, die aber sehr wohl den Waldbeständen der Villa Borghese oder Doria Pamfili entnommen sein könnte (Abb. 35). Man lasse sich nicht davon stören, daß dieses südliche Bild bereits durch das Mittel eines Nordländers gegangen und daß diese Bäume eigentlich keine Pinien sind, sondern Idealbäume, deren Schönheit aus tausenden abstrahiert ist. Denn etwas Reales hat der Künstler doch festgehalten: die Durchsichtigkeit des Waldes, die Lichtungen, die Schlankheit der Stämme und die zarten Schatten, die sich auf dem natürlichen Moosboden abzeichnen — kurzum das, was Hehn die „Elastizität“ des südlichen Waldes genannt hat.

Wenn wir uns nun nach dem Norden begeben, in den wohlbekannten Park von Vaux-le-Vicomte, so bietet sich unseren Augen, was nicht weiter überraschen wird, ein Sommerbild (Abb. 34). Denn der nordische Winter ist Malern und Stechern wenig darstellenswert erschienen und noch viel ferner hat es den Gärtnern gelegen, mit dem Winter Staat zu machen. Ihre Gewichtsrechnung, soweit sie sich auf Bäume bezieht, arbeitet mit dem Sommergewicht und ich könnte mir vorstellen, daß man die herbstliche Entlaubung alljährlich als eine gärtnerische Katastrophe empfunden hat. Hier spürt man nun nichts davon. Die Laubbäume stehen in vollem Schmuck und ihr kugelförmiger Umriß scheint sich in den schwer aufgetürmten Gewitterwolken eines nordischen Sommerabends zu spiegeln. Es fehlt mir das forstgeübte Auge, um die einzelnen Bäume, die in diesem Konzert mitwirken, zu benennen und nach der Wiedergabe Silvestres die verschiedenen Gattungen und Arten zu unterscheiden. Trotzdem möchte ich versuchen, das, was hier an Vegetation gegeben ist, ganz abgesehen von seinem botanischen Charakter in einen historischen Zusammenhang einzustellen.

Jedes Zeitalter hat seine Lieblinge unter den Bäumen, und wer aufmerksam der Geschichte folgt, wer literarische, malerische und gärtnerische Denkmäler zu deuten versteht, könnte allein aus

[1]) Victor Hehn a. a. O., S. 41.

dem Geschmack an Bäumen die Wandlungen ablesen, denen die Weltanschauung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt unterworfen gewesen ist. Der Hochbarock liebt die ausgesprochen individuellen Bäume, die in allen Lebenslagen den stark unterscheidenden Charakter beibehalten und zu Symbolismen aller Art Anlaß geben: die Weide, die Esche, die Eiche, die Pappel usw. Die Weide spielt in der nördlichen Natur eine ähnliche Rolle wie die Olive in der südlichen. Nur verbindet sich ihr silbriges Blatt häufiger mit dem Nebel als mit dem Himmelblau und während die Olive vom Tau lebt, der sie befähigt, an trockener Felswand ihr Leben zu fristen, folgt die Weide den Wasserbächen und trägt ihr Spiegelbild ständig mit sich herum. Es ist bekannt, daß Shakespeare ein Lied an die Weide gedichtet und dem Othello eingefügt hat. Man kennt es als Urbild für jene ergreifenden Gesänge, in denen die neueren Dramatiker das Unlösbare in reine Empfindung überführen. Und wenn wir auch nicht annehmen dürfen, daß die Menschen des Hochbarock allgemein auf dieser Höhe des Naturempfindens gestanden haben, so ist doch nicht zu übersehen, daß Shakespeares Lied von einem Volkslied abstammt, das in aller Munde war und auf den tiefen Einklang schließen läßt, der in gesegneten Zeiten der Geschichte zwischen Kunstempfinden und Volksempfinden bestanden hat. Ebendahin gehören die Eschen und Pappeln, die ein Hobbema, die Eichen, die ein Ruisdael, die Weiden, die ein Cuyp oder Potter gemalt haben, die in der Ewigkeit zu wurzeln scheinen. Und von dieser Höhe seelischer Belebung herab bitte ich nun das Absterben der Naturform zu beobachten, das sich im Spätbarock vollzogen hat, diesen Niedergang des Individuellen, der als historischer Vorgang fast so elementar wirkt wie der Wechsel von Ebbe und Flut. In Vaux stehen wir an der Grenze: die Bäume ballen sich schon allzu dicht, das Unterholz verfestigt sich zur Hecke. Die Laubwand, die dem nordischen Wachstum so fremd ist, wird hier bereits zur stillen Sehnsucht, man könnte fast sagen zum Ideal, und wir treten ein in eine widernatürliche Richtung, die uns bis in das 18. Jahrhundert hinein keine Gewächse mehr, sondern Kulissen vorsetzt.



Abb. 36 Ter Meer, Heckenarchitektur

Die Kurve des Natürlichen fällt rasch und erreicht im Park von Versailles ohne weitere Präliminarien ihren Nullpunkt, gerade als ob das junge Königtum mit der Faust dazwischen gefahren wäre (Abb. 10). Es mag dahingestellt bleiben, ob der Park auch nur einen Sommer über dieses Aussehen von Härte besessen hat. Jedenfalls ist der Stecher, Pérelle, ein treuer Interpret für das, was man ersehnte: Heckenarchitektur als Einziges und Ausschließliches, ungemildert durch den Gegensatz des Individuellen oder durch Überreste natürlichen Empfindens, Hecken-Reinkultur, die für unsere Vorstellung unauslöschlich mit dem Namen Lenôtres verbunden ist. An Tadlern hat es von vornherein nicht gefehlt. „Des Königs allgemeiner Ungeschmack", schreibt der Herzog von Saint-Simon, „fand ein herrisches Vergnügen darin, die Natur zu bezwingen, das er sich weder durch drückende Kriegslasten, noch durch seine Religiosität verleiden ließ[1])." Wir haben allen Anlaß anzunehmen, daß ein derartiges Urteil und mancherlei spätere Kritik, die Lenôtre sich hat

[1]) Saint-Simon, Mémoires, Ed. Hachette, Tome XII.



Abb. 37 Versailles, Salle aux Maronniers

gefallen lassen müssen, speziell auf die Behandlung des Vegetabilischen zurückzuführen sind. Es bedarf daher eines Wortes, worin nun doch die historische Berechtigung dieser Heckenformation liegt, worin sie sich grundsätzlich von italienischen Hecken unterscheidet und was uns veranlassen muß, in Lenôtre doch nicht nur den Zerstörer natürlicher Formen, sondern den Schöpfer neuer Kunstformen zu erblicken.

Ich möchte von diesen Hecken zunächst eine Behauptung wagen, die vielleicht paradox klingen wird: daß sie nämlich überhaupt nicht tektonisch gemeint sind (Abb. 36). Mit tektonischen Wirkungen hat es das Zeitalter Ludwigs XIV. ja gar nicht ernst genommen. Man hatte mehr als 100 Jahre malerischer Entwicklung hinter sich, und wenn das nicht genügt hätte, um das tektonische Empfinden zu lockern, so hätte die Verschwommenheit der nordischen Atmosphäre und die Weichheit der Stoffe, aus denen die nordische Natur sich aufbaut, den plastischen Sinn ohnedies zersetzen müssen. Man liebt die geschnittene Hecke vielmehr lediglich wegen ihres schematischen Charakters. Man erwartet von ihr eine letzte Garantie für vegetabilische Regelmäßigkeit, für Gleichgewicht und Symmetrie der Laubfassaden. Die Hecke entspringt also einem Gesetz, das uns im Städtebau ebenfalls begegnen wird, daß ein völlig schematischer Grundriß nur dann zur Wirkung kommt, wenn auch der Aufriß völlig uniformiert ist. Die Gleichheitsforderung wird also derart angespannt, daß man nur noch mit absolut gleichen Teilen arbeiten zu können glaubt und durch unbedingten Baum-Verschnitt die mannigfachen Imponderabilien auszuschalten bemüht ist, die im Hochbarock gerade als der Reiz des Vegetabilischen empfunden worden waren. Und dem entspricht es, wenn die Menschen des Spätbarock ihre Neigung von den individuell wachsenden Bäumen ab und den irgendwie fügsamen Bäumen zuwenden, den Linden, Buchen, Roßkastanien, die nicht nur durch ihr dichtes Laub dem Schnitt der Schere entgegenkommen, sondern durch die gleichmäßige Kugelform ihrer Kronen gewissermaßen als die Normalbäume des Nordens zu gelten haben. Soweit immergrüne Pflanzen im nordischen Klima gedeihen, zieht man sie unter allen Umständen vor. In Frankreich ist es der Taxus, weiter nördlich eine Koniferenart, die Thuja occidentalis, die zu Hecken aller Art herangezogen wird. Nur wo diese nicht mehr weiterkommen, müssen Linden- und Buchenhecken das Fehlende ersetzen und der Winter als tote Jahreszeit gelten.

Freilich bezieht sich die unbedingte Schematisierung nur auf den Hauptprospekt und es mag schon von dem Zeitalter selbst als eine Wohltat empfunden worden sein, daß hinter diesen Wänden, wo man unter sich war, die starre Form sich lockerte. Lenôtre behandelt die Boskettträume noch stets mit offener Decke, bleibt aber in dieser Hinsicht hinter dem Wandel der Mode zurück und sieht sich in seinen letzten Lebensjahren der oft wiederholten Klage ausgesetzt, daß seine

Gärten zu wenig Schatten geben[1]). Den Anforderungen der intimen Geselligkeit entspricht viel eher die „Salle aux Maronniers" in Versailles, die als der jüngste Raum dieser Art zu gelten und als Gartengalerie eine ähnliche Rolle gespielt hat, wie die Galerie des Glaces im Schlosse selbst (Abb. 37). Hier hat sich die Decke geschlossen. Die Kronen begegnen sich so dicht und natürlich, wie es nur den saftigen Laubbäumen des Nordens eigen ist. Wie der Name sagt, sind es Kastanien, die hier eine gewölbte Allee bilden. Freilich kann unter diesen stark schattenden Bäumen keine Hecke mehr gedeihen, und man ist daher darauf angewiesen, die Wand aus hölzernem Gitterwerk zu bilden. Die sogenannten Treillages haben den Vorteil, daß sie der winterlichen Entlaubung standhalten und doch im Sommer durch Berankung aller Art, speziell durch wilden Wein, belebt werden können. Man bildet also das Gartenzimmer als Weinlaube, die als Bestandteil der nordischen Rebenkultur eine gewisse Bodenständigkeit besitzt. Und dieser letzteren hat man es zuzuschreiben, daß die Landschaftsgärtner das Laubenmotiv nicht gänzlich verworfen haben. „Obschon ich nie ein Freund von Gitterwerken war," schreibt Sckell von dem großen Laubengang in Schwetzingen, „so notwendig und unentbehrlich sie auch den künstlichen Gärten sein mochten, so möchte ich doch dem freundlichen Bogengang, .. den der Jungfernwein so liebevoll und traulich bedeckt, um so mehr das Wort reden, weil er einen in beständigem Schatten führenden, anmutigen, und ich möchte sagen schwärmerischen Spaziergang einschließt[2])."

Rückbildung.

In der Gartenrevolution scheint sich der Baumwuchs dem menschlichen Willen früher und freudiger gefügt zu haben, als alles andere, in begreiflicher Reaktion gegen das Unrecht, das man ihm angetan hatte. Schon längst bevor die natürliche Wegbiegung aufkommt, haben die Bäume das alte Heckenschema bereits gesprengt (Abb. 38). So zart sie einstweilen sind, wachsen sie dennoch der Hecke über den Kopf und machen aus der geschlossenen Wand ein Trümmerfeld, das die Ruinenromantik vorauszuahnen scheint und in der Tat aus einem ähnlich passiven Sentiment hervorgeht. Die Hecke soll ungepflegt wirken, freilich nicht wirklich verwahrlost, sondern als Maskerade des Formlosen. Man läßt die Hecken ins Kraut schießen, wie man sich als Schäfer oder Bettler kostümiert, scheinbar unfrisiert und doch erfüllt von dem zartesten Duft des galanten Zeitalters.

Was als Spiel begonnen hatte, endigt in bitterem Ernst. Selten in der Geschichte hat man so stark den Eindruck, daß die Menschheit mit fortschreitenden Jahren gealtert sei, und unsere Schwetzinger Vedute, die als Landschaft bereits besprochen ist, — sieht sie nicht aus, als ob sie die dünnen Bäumchen des vorigen Bildes in einem 50 Jahre älteren Zustand zeigte? (Abb. 12). Freilich ist hier alles verschwunden, was an Hecken erinnert. Das Wachstum ist vielseitiger als jemals. Gegen die konventionellen Bäume: Linden, Ulmen, Roßkastanien erhebt sich mancherlei Widerspruch. Die letzteren bezeichnet man geradezu als Unkraut und hält es schließlich doch für ein Gebot der Natur, daß in einem Landschaftsgarten alle Arten von Bäumen, edle und unedle vertreten seien, „getreu der Einrichtung des von Gott selbst gepflanzten Paradieses, von dem ausdrücklich gesagt wird, daß es mit allen Bäumen bepflanzt gewesen sei[3])." Eine sehr entschiedene Abneigung macht sich nur gegen das Immergrün bemerkbar. Pope nennt es Nimmergrün und diese Stellungnahme hat ihre positive Seite: man empfindet das dunkle Laub des Taxus, des Bux oder des Lorbeer als fremdländisch und wendet sich dem leuchtenden, frischen Grün des nordischen

[1]) Nekrolog im Mercure de France, Septembre 1700, p. 278—281. „Il ne laissoit pas autant de couvert dans les jardins, qu'auroient souhaité de certaines gens; mais il ne pouvoit souffrir les vues bornées, et ne trouvoit pas, que les beaux jardins dussent entièrement ressembler à des forêts."

[2]) Hch. v. Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst. München 1818. S. 226; vgl. R. Sillib, Schloß und Garten in Schwetzingen. Heidelberg 1907. S. 54.

[3]) Alexander Pope, Satirische Briefe. Deutsche Ausgabe seiner Werke. Mannheim 1780. Bd. 11. S. 149—150.

Laubes zu, dessen Farbe von Monat zu Monat wechselt. Man bewundert die Verfärbung im Herbst und befreundet sich elegisch mit der Entblätterung im Winter. Von 1760 ab sind es wieder die sog. charakteristischen Bäume, die Weiden, Erlen, Eichen, die als Symbole der menschlichen Stimmung geliebt und besungen werden, schöner besungen werden, als es im 17. Jahrhundert hatte gelingen wollen. Meist gibt man dem elegischen Typus den Vorzug, der Trauerweide, der Trauerbuche und der düsteren Blutbuche und ergänzt das Bild durch nordische Koniferen, deren ernste Schönheit bis dahin unbekannt gewesen war. Die Künstler werden nicht müde „Baumschlag" zu zeichnen „und jeder sieht eigentlich nur das, was ihn sympathisch berührt und wofür der innere Sinn empfänglich oder bereits erschlossen ist" [1]).



Abb. 38 Stowe

Auch vom romantischen Geist ist die Vegetation gelegentlich berührt worden, wenn auch nur indirekt. Die Bäume selbst waren ja als Bestandteil des Naturschönen gegen Mißgriffe geschützt. Aber die Gerätschaften im Garten: die Brücken, Bänke, Gartenhäuser suchen ihrerseits das vegetabilische Wachstum nachzuahmen. Man bildet sie aus natürlichem Astwerk, speziell aus Birke, deren hübsche Rinde späterhin das Material liefert für ein Heer von Geschmacklosigkeiten, mit denen das 19. Jahrhundert sogar das Mobiliar seiner Innenräume vegetabilisch beleben zu müssen geglaubt hat.

DIE WASSERKUNST

Brunnen. Kaskaden. Bassins.

Die Wasserkunst packt den Menschen von seiner naiven Seite. Der reife Mann denkt zurück an die Spiele seiner Kindheit und die zahllosen Putten, die sich an Brunnen und Becken zu schaffen machen, haben ihren guten Grund. Vielleicht ist man berechtigt, die ganze Gattung den angewandten Künsten zuzurechnen, denn kunstschön ist nicht das Wasser, sondern die Fassung und diese bewegt sich meist in kunstgewerblichen Bahnen. Trotzdem besitzt die Wasserkunst die Fähigkeit, sich an die höheren Künste, Architektur und Plastik, anzulehnen. Als Bestandteil der Gartenkunst kommt sie mit der Architektur direkt in Berührung und als Kunstbrunnen hält sie sich gelegentlich auf einer Höhe, die Respekt abnötigt. In der Regel begnügt sie sich zwar mit akzessorischen Rollen. Um so größer ist aber der Eindruck von Pracht und Luxus, wenn dieses Verhältnis sich umkehrt und Schloßbauten, wie das zuweilen vorkommt, dem Wasser zuliebe unternommen werden.

An keinem Ort Europas ist der Bund des Wassers mit der Kunst ein so glücklicher und fester gewesen, wie in Rom. Obwohl das Klima trocken ist und die kahlen Berge das Wasser allzu schnell, oft in überschwemmten Flüssen zum Meer herabschicken, ist die Umgebung von Rom reich an starken, natürlichen Quellen, die das ganze Jahr hindurch nicht versiechen und von alters her durch Aquädukte abgeleitet, ganze Flüsse von trinkbarem Wasser in die Stadt ausgießen. Dazu kommt die Gunst eines bewegten Terrains, dessen Gefäll sich jederzeit in Druck umsetzen ließ und den römischen Wasserkünstler der Notwendigkeit enthob, mit der kostspieligen Pumptechnik des Zeitalters zu paktieren. Anders im Norden. Es gibt nördlich der Alpen keine Stadt, wo

[1]) Ludwig Richter, Lebenserinnerungen. Kap. 5.

sich das Wasser ohne Hebel und Schrauben so überreich dem menschlichen Gebrauch anbietet. Mag auch der Himmel seine Regengüsse oft wochenlang und zur Unzeit über das Land schicken — den Quellen fehlt die eigentümlich vulkanische Kraft und mancher Marktplatz muß sich mit Brünnchen begnügen, die in Rom nicht für den geringsten Klosterhof getaugt hätten. Dafür sind es im Norden die stehenden Wasser, Kanäle, Teiche, Seen aller Art, die den Charakter der Landschaft bestimmen, und ihre Schönheit ist nicht gering. Ein Maler mag viel Anregung finden an den spiegelblanken Flächen, an der Farbigkeit, die von dem Wasser ausströmt, an den Wasserpflanzen, die darauf schwimmen und den Nebeln, die darüber hängen. Und es fehlt uns nicht an Zeugnissen, daß der Hochbarock, speziell der holländische, alles dies schon beobachtet, daß er die seelische Beruhigung empfunden hat, die vom Wasser auf den Menschen übergeht. Aber dem Spätbarock lag nichts ferner, als solche diskrete Schönheit. Frankreich verlangt nach Bewegung um jeden Preis, und die Ebenenkomposition seiner Gärten bedarf der Gegenwirkung einer Vertikalen, des springenden Wassers. Weil nun in den meisten Fällen weit und breit kein Gefäll vorhanden ist, verhält sich das Element diesen Wünschen gegenüber durchaus passiv. Das Ebenen-Ideal und das Ideal des bewegten Wassers bekämpfen sich gegenseitig und man ist darauf angewiesen durch technische Mittel das Unmögliche möglich zu machen. In Versailles hören die Klagen nicht auf, daß das Gelände kein bewegtes Wasser bietet und die Technik nicht ausreicht, um es zu beschaffen[1]). Nie hat man Rom um seinen Wasserreichtum so beneidet wie damals. An Mitteln, das Wasser herbeizupumpen hat man wahrlich nicht gespart, und als die große Pumpstation von 1665, deren Anlage Unsummen verschlungen hatte, sich technisch als unbrauchbar erwies, soll Colbert das resignierte Wort gesprochen haben: „Il faut faire ses apprentissages!" — Im Landschaftsgarten haben sich die Fragen der Wasserbeschaffung und Wasserbehandlung in vieler Hinsicht gemildert. Erstens fordert der Klassizismus nicht mehr unbedingt bewegtes Wasser. Man empfindet von neuem die Schönheit des ruhenden Elements. Zweitens liefern die Berg- und Hügelsituationen wieder mancherlei Gefäll, das sich die Wasserkunst zunutze machen kann, und drittens naht das Zeitalter der Kohle, so daß die Ansprüche, die an künstlichen Druck gelegentlich noch gestellt werden, durch wesentlich verbesserte Maschinen befriedigt werden können. Utopistisch bleibt man nur in einem Punkt, nämlich da, wo der Geschmack an der Schweizerlandschaft in die Wasserkunst übergreift und die Bewegung des Wildbaches nachgeahmt werden soll — ein kühnes Verlangen, dem sogar die Dampftechnik keine Erfüllung zu bringen vermocht hat.

[1]) „Die Wasser, die man aus der ganzen Umgegend reichlich aber künstlich herbeigeleitet hat, werden grün, dickflüssig und schlammig. Sie dünsten ungesunde Feuchtigkeit aus und, was noch schlimmer ist, einen empfindlichen Gestank. Ihr Springen, vor dem man sich in acht nehmen muß, ist etwas Unvergleichliches, und doch wünscht man nichts sehnlicher, als zu bewundern und zu fliehen." Saint-Simon, Mémoires, Ed. Hachette, Tome XII.



Abb. 39 Villa Lante

KUNSTBRUNNEN

Es liegt an der Eigenart der Brunnenkunst, daß die Renaissance auf diesem Gebiet länger lebendig bleibt als überall sonst. Zu einer Zeit, wo Malerei und Plastik sich schon tief im Barock bewegen und die Grenze klassisch-linearen Gestaltens schon längst überschritten ist, um 1570 etwa, entsteht noch ein reiner Renaissancebrunnen wie derjenige im Hauptparterre der Villa Lante in Bagnaja (Abb. 39). Aus einem runden Bassin erhebt sich ein würfelförmiger Steinsockel, etwas derb im Profil, und auf diesem stehen vier nackte Jünglinge, die das Wappenzeichen der Montalto, die Berge und den Stern in die Höhe heben. Zwei von diesen bilden jeweils ein Paar und begegen sich in edlem Kontrapost, der den strengsten Kriterien einer linear-flächenhaften Komposition standhält. Die Paare selbst kehren sich den Rücken zu. Die Gruppe ist also auf zwei Fronten komponiert, deren eine nach den Wohngebäuden, die andere nach dem Portal blickt. Es wäre durchaus vorstellbar, diese Verergruppe zu zerlegen und je zwei von diesen Jünglingen als Wandbrunnen zu komponieren. Ich möchte das freilich nicht geraten haben, aber das eine ist sicher, daß die Reinheit der Linienführung dann deutlicher in Erscheinung träte, während so die Umrisse sich planlos kreuzen und das Problem des Viererzuges noch nicht als gelöst gelten kann. Die Art des Tragens ist von hoher Idealität, federleicht und von unnachahmlicher Grazie. Trotzdem ist ein Kern von Realistik nicht zu verkennen. Man spürt noch deutlich die Modellszene, wenn nicht die Badeszene, die dem Künstler als Vorwurf gedient hat. Die Figuren wirken nicht nackt, sondern ausgezogen, und darin scheint mir die einzige Kausalität zu liegen, die zwischen Figur und Wasser erzielt ist. Es soll hier nichts Abfälliges über diesen Brunnen gesagt werden, denn er gehört zum Frischesten und Reizendsten, was dem kunstliebenden Wanderer in Italien begegnen kann. Aber es fehlt ihm doch die tiefere Problematik. Das Wasser ist nicht durch Schalen organisiert, die Verbindung von Steinsockel und Bronzefiguren ist hart und die Verbindung des Wassers mit den Figuren zum mindesten äußerlich. Ein Mittelstrahl steigt aus dem Steinsockel empor, eine Serie von kleinen Rinnsalen quillt aus dem Stern und berieselt die Figuren und vier weitere Strahlen springen aus dem Bassin auf das Postament hinauf. Es ist also mehr eine Brauseanlage als eine Wasserkunst und da ist der Punkt, wo die Aufgabe des Barockbrunnens einsetzt.



Abb. 40 Rom, Fontana delle Tartarughe

Die Brunnen des römischen Frühbarock stehen unter dem offensichtlichen Einfluß von Florenz, wo sich unter Giov. da Bologna eine dekorative Schule zusammengefunden hatte, die den Reichtum an positivem Können nicht im Sinne des Problematischen ausbeutet, wie Michelangelo, sondern im Sinne einer virtuosen, fast leichtfertigen Grazie, und somit den Barock von einer Seite auffaßt, die erst in der Spätphase des Stils zur vorherrschenden werden sollte. Den glanzvollen Anfang dieser Brunnenfamilie bildet die Fontana delle Tartarughe (1585), deren schwerblütige, von Giac. della Porta stammende Architektur zu den überleichten Figuren Taddeo Landinis in einem ungemein effektvollen Gegensatz steht (Abb. 40). Hier hat nicht die Figur, sondern die Architektur das Leitmotiv geliefert, der Schalenbau mit seinen schwammigen Muschelformen, die noch weit entfernt sind von den spröden Rocaillen späterer Jahrhunderte und doch in die Richtung weisen, die zu diesen hinführt. Das Figurenmotiv wäre demgegenüber das Akzessorische, wenn nicht das

menschliche Auge sich durch eine tiefe Sympathie zu dem lebendigen Fleisch und Blut hingezogen fühlte, zu diesen Jünglingskörpern, die, wie Alois Riegl sagt, „die rein künstlerische Bestimmung haben, mit ihren schlanken, geschmeidigen, gefällig gebogenen Gliedern einen wohllautenden Übergang zwischen der oberen Schale und dem breiten Postament herzustellen[1])". Das Tragmotiv ist also noch idealer geworden, nicht qualvoll, wie bei Michelangelo, sondern spielerisch. Die Schildkröten auf dem Schalenrand, nach denen der Brunnen benannt wird, und deren Rolle die logische Prüfung nicht aushält, sind nur Vorwand für die Kontraposti der Figuren, die nun im Sinne der florentinischen Schule etwas zu artistisch ausgefallen sind. Auf kausale Verknüpfung der Figuren mit dem Wasser ist völlig verzichtet. Die Regulierung der Strahlen wird durch architektonische Mittel, durch Masken, Delphine und Schalen derart besorgt, daß die Jünglinge sich sorglos ihrem Muskelspiel überlassen können.



Abb. 41 Rom, Fontana del Tritone

Seltsamerweise bleibt das letztere Problem, das der kausalen Verknüpfung des Wassers mit der Figur am längsten ungelöst. Es müssen da psychologische Schwierigkeiten vorgelegen haben, von deren Umfang wir uns keine Vorstellung mehr machen. Zunächst hat man die Aufgabe mechanisch zu lösen versucht, und zwar ist es die Barcaccia, das Schiffsmotiv, das in zweifachem Sinn zur Motivierung des Wassers herangezogen wird: erstens läßt man die Barke schwimmen und zweitens stattet man sie mit kleinen Kanonenrohren aus, die als Wasserspeier benutzt werden. Den Anlaß zu diesen Spielereien hat ein antikes Schiffsmodell gegeben, das offenbar schon im Altertum als Brunnen benutzt worden und in mehreren Exemplaren in der Gegend von Rom erhalten geblieben war. Maderna kopiert es für die vatikanischen Gärten. In den römischen Villen begegnet es uns häufig. Schließlich gibt ihm Pietro Bernini, der Vater des großen Bernini, eine monumentale Fassung in der berühmten Barcaccia auf Piazza di Spagna[2]). Für unser spezielles Thema kommt sie nur als Übergang in Betracht, weil sie ja die Mitwirkung der menschlichen Figur vollständig ausschließt. Ich erwähne sie nur als Maßstab für dasjenige Denkmal, in welchem das Kausalproblem zum erstenmal psychologisch gelöst ist, den Tritonenbrunnen Lorenzo Berninis auf Piazza Barberini (Abb. 41). Was ist nun hier geschehen? Zunächst ist der architektonische Schalenbau verschwunden, d. h. durch organische oder halborganische Formen ersetzt worden. Vier Delphine, die bisher nur als Emblem gedient hatten, sind hier als alleiniges Sockel- und Tragmotiv verwendet. Auf ihren hochgeringelten Schwanzflossen schwebt eine aufgeklappte Muschel, die ihrerseits das alleinige Schalenmotiv bildet. Nach diesem Unterbau konnte es nicht mehr schwer

[1]) Alois Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. S. 130.
[2]) Riegl-Baldinucci, Lorenzo Bernini. S. 34—38.

fallen, den Stein endgültig in organisches Leben überzuführen: Ein Triton kniet rittlings auf der Muschelscheide, die von den kräftigen Schenkeln des Reiters optisch und mechanisch zusammengehalten wird. Dem Reitmotiv gilt aber nicht die Aufmerksamkeit, sondern der Figur selbst, die ihren Kopf zurückwirft und Wasser aus einem Muschelhorn hervorbläst. Schon lange hatte der Triton zum Personal des Kunstbrunnens gehört, und er neigt von alters her zu dieser halb knienden, halb reitenden Stellung (Neptunsbrunnen, Florenz). Und doch ist hier alles neu. Erstens besteht der ganze Brunnen aus Stein. Man hat nicht mehr mit verschiedenen Materialien, verschiedenen Härte- oder Realitätsgraden zu rechnen, wie früher. Hier ist keine einzige Pose, die nicht logisch zu motivieren wäre. Hier ist die Nebenfigur zur Hauptfigur geworden, nicht weil der Künstler zu Größerem unfähig gewesen wäre, sondern weil er in weiser Beschränkung Dekoratives auch dekorativ zu behandeln versteht[1]). Und was den Einklang zwischen Wasser und Figur zu einem schlechthin vollkommenen macht, sind akustische Wirkungen, die scheinbar aus dem Muschelhorn hervorquellen, in Wirklichkeit aber vom Rauschen des Wassers verursacht werden, das in der nächtlichen Stadt vornehmlicher spricht als am Tage.

In Frankreich schlägt die Brunnenkunst eine ganz andere Richtung ein, nicht nur weil das Wasser dort träge ist und gewissermaßen das Öl der Pumpe mit sich führt, sondern weil das literarisch-chauvinistische Programm sich ungebührlich in den Vordergrund drängt. Ein Werk wie die Apollogruppe in Versailles soll nicht als plastisches Einzelkunstwerk erfaßt werden, sondern als Zentrum jenes widerwärtigen Sonnenkultus, den Ludwig XIV. um sich zu verbreiten für nötig hielt, als Gegenstand der Mystifikation, der Schmeichelei und der Galanterie (Abb. 42). Um den Tiefsinn der Hofpoeten richtig einzuschätzen, lese man nach, welche kühnen Zusammenhänge Charles Perrault zwischen der Thetisgrotte, dem Latonabassin und der Apollogruppe konstruiert hat. Im ganzen ist es eine unvornehme Gesinnung, die aus solchen französischen Denkmälern spricht. In Italien hatte man mit dem Element einen Bund geschlossen, der bald pathetisch, bald humorvoll ausgelegt wird und alles in sich einschließt, was man der Kunst selbst an Verehrung entgegenbringt. In Frankreich dagegen sind Überraschung und Schreck, Spott und Prahlerei die Motive, zu denen die Wasserkunst mißbraucht wird, und deren allegorische Niederträchtigkeit dem Wesen der Kunst zuwiderläuft. Zum Glück fällt die Spottlust der Nation zuweilen auf ihre eigenen Werke zurück. Man nennt die Gruppe volkstümlich „La charette embourbée".



Abb. 42 Versailles, Apollogruppe

[1]) Ich kann von diesem Gesichtspunkt aus dem Urteil Jakob Burckhardts durchaus nicht zustimmen, wenn er den Tritonenbrunnen für das beste Werk Berninis überhaupt erklärt (Cicerone, X. Aufl., S. 604). Bernini würde sich gegen eine derart dekorative Ausdeutung seiner Kunst mit Recht zur Wehr gesetzt haben. Er hat vielmehr auf seelischen Ausdruck geflissentlich verzichtet, um das Element als solches zum Sprechen zu bringen. Daher wirkt der Brunnen nur dann, wenn er springt, während die älteren Brunnen in ruhendem Zustand gelegentlich reiner genossen werden. Wenn Bernini somit die Gesetze der dekorativen Wasserbehandlung gefunden hat, so halte ich es doch für unbillig, seine übrige Kunst nach einer solchen Gelegenheitsarbeit zu bewerten.



Abb. 43 Schönbrunn

Formal ist die Apollogruppe insofern eine Neuschöpfung, als dem Ebenenideal entsprechend die Wasserfläche einen bisher unerhörten Umfang annimmt. Der französische Spätbarock baut überhaupt weniger Kunstbrunnen als figurierte Bassins. Das Architektonische fällt weg und das Verhältnis der Figuren zur Wasserfläche verändert sich derart, daß man auf neue Mittel sinnen muß, um die in Italien erreichte kausale Verknüpfung in den neuen Typus hinüberzuretten. Man benutzt zu diesem Zweck das Motiv des Schwimmens, von dem sich die italienische Brunnenkunst seltsamerweise ferngehalten hatte. Ob das nun daran liegt, daß der Südländer nicht in der Natur, sondern in Thermen badet und daher auf das Schwimmen weniger Wert legt, ob die römischen Brunnenbecken zu klein dazu waren oder ob es der französische Bewegungstrieb ist, der auch die Bewegung im Wasser zu forcieren strebt, jedenfalls haben in der Brunnenkunst Mensch und Tier erst im Spätbarock schwimmen gelernt und von diesem Können ausgiebig Gebrauch gemacht. Ich wüßte nicht zu sagen, wer zum erstenmal auf den Gedanken gekommen ist, das Viergespann Auroras, das man in Italien an die Decke zu malen pflegte, unter der männlichen Leitung Apollos unter Wasser zu setzen. Jean Bapt. Tuby, der das Modell geliefert hat, war geborener Römer, und es besteht kein Zweifel, daß dieser abhängige Geist seine Requisiten den Werken Berninis, Guercinos, Guido Renis entlehnt hat. Aber die Wasserkunst als solche, speziell das Schwimm-Motiv ist französischer Herkunft. Wir wissen, daß Charles Le Brun die Skizzen gemacht hat, nach denen Tuby arbeitete, und es kann nach den bisherigen Analysen nicht mehr unklar sein, wo der französische Einschlag in einem solchen Werk zu suchen ist. Ein trauriges Kapitel im französischen Brunnenbau ist endlich die Materialfrage. Die Modelle pflegten in Gips und mit Gold überstrichen dem König zur Begutachtung vorgestellt zu werden. Erst später gab dann der König den Befehl, das Werk je nach seinem Gefallen in Blei, Bronze oder Marmor auszuführen. Die Kunstschöpfung krankt daher an einem gewissen Dilettantismus, an mangelnder eigener Verantwortung auf seiten des Künstlers, und die Folge ist ein rapides Nachlassen der Qualität, über deren Ursachen und Wirkungen ich mich im systematischen Teil meines Buches bereits ausgesprochen habe (Einleitung S. 8 ff.).

Wenn man den Kunstbrunnen nach seiner monumentalen Lage bewerten wollte, hätte es einen Aufstieg von hier aus nicht mehr gegeben. Denn die Apollogruppe nimmt den anspruchsvollsten Platz ein, den Europa zu vergeben hatte, und mehr als 3 km Blickachse dürften für ein Kunstwerk dritten Ranges auch schließlich genügen. Aber die Brunnenkunst muß ja nicht unbedingt auf monumentale Wirkungen ausgehen; vielleicht tut sie sogar besser daran, solche zu vermeiden und sich mit intimen Rollen zu begnügen. Jedenfalls ist das, was sie im 18. Jahrhundert lebensfähig erhalten hat, ihr Talent zum Genre. Es gibt da alle möglichen Spielarten: allegorisches, mythologisches, erotisches Genre. Aber bei weitem den größten Raum nimmt doch das Puttenthema ein, das von Bouchardon zu einer neuartigen Lieblichkeit emporgehoben und mit der rührenden Realistik des Kinderzimmers erfüllt wird. Daneben finden sich noch immer italienische Brunnenmotive, dekorative Nachahmungen der Tartaruga, des Tritons, der alten Herkulesbrunnen, und zeigen bis hoch ins 18. Jahrhundert hinauf den unausgeglichenen Gegensatz der Aufgabe, der Gesinnung und der natürlichen Voraussetzungen. Es wäre schwer zu entscheiden, welche von diesen Strömungen die gesündere ist. Die italienische führt noch immer einen Rest von männlicher Pathetik mit sich, die

ihrem Stammland eigen gewesen war, ist aber keiner Weiterentwicklung fähig. Frankreich dagegen wiederholt Weibliches und Kindliches bis zum Überdruß, und doch öffnet sich von da aus ein Seitenweg ins Idyllisch-Sentimentale, den die Aufklärung unter großem Aufwand an wohltönenden Phrasen in der Tat beschritten hat. Was Frankreich weiter hinzuzufügen hatte, war ein gewisser Rationalismus der Wasserbehandlung. Man verlangt auch vom Brunnen die „vraisemblance", wie immer auf Kosten der Phantasie-Wirkung, so daß es dem reiferen 18. Jahrhundert nicht mehr schwer fallen konnte, neun Zehntel aller wasserkünstlerischen Aufgaben auf die Schultern der Technik abzuladen.

Mit unserem Wiener Beispiel sinkt die Brunnenkunst ins Namenlose herab (Abb. 43). Es knüpft sich daran weder ein bedeutendes literarisches Programm, noch der Name eines Künstlers von Ruf. Und diese Fontäne ist nicht einmal die einzige ihrer Art. Sie wiederholt sich fast wörtlich auf der anderen Seite des Parks und gehört somit zu einer Brunnengarnitur, die nötigenfalls auch auf sechs oder zwölf Stücke ergänzt werden könnte. Ob die Erfindungsgabe der Bildner wirklich derart steril geworden war, oder an eine Garnitur grundsätzlich eine so hohe Ähnlichkeitsforderung gestellt wurde — Tatsache ist, daß die beiden Brunnenfiguren sich durch nichts unterscheiden, als durch die mitgegebenen Attribute. Die eine ist durch einen Delphin als Nereide, die andere durch einen Schwan als Leda charakterisiert. Aber was bedeutet das gegenüber dem Tertium der Nacktheit, das beiden gemeinsam ist? Im übrigen möchte ich diesen üppigen Frauenkörper nicht gerade als das Schönheitsideal der Zeit hingestellt haben. Die gleichzeitigen französischen Brunnen, z. B. der im Kastanienwäldchen von Petit Trianon, bevorzugen einen höchst grazilen Falconetschen Typus. Wenn man hier zu volleren Formen gegriffen hat, so liegt das zum Teil an der Fernwirkung, die berücksichtigt werden mußte und die von zarteren Wesen nicht hätte ausgeübt werden können, vielleicht auch an einer gewissen Wahllosigkeit, die mit allem einverstanden ist, was den Sinnen entgegenkommt.

Mit derartigen Brunnen hält nun der Rationalismus seinen Einzug. Man findet sich damit ab, daß der Charakter des nordischen Wassers ein vorwiegend ruhender ist, und erkennt den Reiz der Spiegelung. Wenn die Wasser springen, bilden sie kein Strahlensystem, sondern einen einzigen Springbrunnen, der zum Kolossalen neigt und die Wassermasse scheinbar mühelos 30 bis 40 Meter emporschleudert. Der Geschmack an der Einzelfontäne bringt es dann mit sich, daß die Brunnenfigur überhaupt überflüssig wird. Unser Bild läßt deutlich erkennen, daß schon keine kausale Verknüpfung mehr zwischen der Figur und dem Wasser gesucht ist. Die Figur dient lediglich dazu, die Röhrenöffnung zu maskieren und erfüllt somit eine subalterne Aufgabe, die ebensogut von einigen Felsblöcken besorgt werden kann. Damit sind wir an einem Punkt angelangt, wo die Entwicklung kulminiert. Vom figurierten Schalenbrunnen, der den Ausgangspunkt unserer Betrachtung gebildet hat, ist fast nichts mehr übrig geblieben, und es fragt sich nun, wie weit der Landschaftsgarten sich dazu bereit findet, die Brunnenkunst zu regenerieren.

Rückbildung.

Der Landschaftsgarten verträgt keine allzu starke, architektonische Belastung. Seine leicht gewellte Oberfläche ist eine zarte Haut, die nur ausnahmsweise mit dem Stein in Berührung gebracht werden darf. An-



Abb. 44. Potsdam, Glockenfontäne



Abb. 45 Villa d'Este, Fontänenstraße

dererseits kann er den Point-de-vue nicht gänzlich entbehren und es scheint auch, daß die gelehrte Intelligenz des Zeitalters hier und da nach geistiger Anregung verlangt hat, die durch Monumente befriedigt werden muß. Dem entspricht es, wenn der Kunstbrunnen nicht völlig verschwindet und gelegentlich der Typus des Schalenbrunnens in klassischer Gewandung wiederkehrt. Gelegentlich ist es sogar der noch ältere Typus des Schaftbrunnens, der eine späte Auferstehung feiert. Neu dagegen ist der Typus der Glockenfontäne, die das Wasser in gläsernem Fluß von einem steilen Schaft herabschickt (Abb. 44). Auf einem Kapitäl spätrömischen Charakters erhebt sich ein Tambour, der sich nach oben kreiselartig verjüngt. Darauf kniet ein Putto, nicht von dem kindlichen Schlage Bouchardons, sondern ein akademischer Putto, der die Pose im Atelier gelernt hat. Dieser trägt nun karyatidenartig mit Haupt und Händen zugleich einen Steinteller, der als Brunnenschale viel zu klein wäre und den vorwiegend technischen Zweck verfolgt, das Wasser durch metallische Schlitze in die Glockenform umzugießen.

Der Landschaftsgarten wäre wasserarm gewesen, wenn er nicht noch aus anderen Quellen gespeist worden wäre. Aber die Kunst des Klassizismus ist ja vielseitig und auch diesmal liegen die Möglichkeiten auf ganz verschiedenem Gebiet. Man gestaltet den Brunnen entweder als Felsenquell oder als Wasserkran, entweder lyrisch oder praktisch, ein deutliches Zeichen, wie die geistigen Strömungen des XIX. Jahrhunderts divergieren. Als Typus eines Felsenquells sei die Apollogruppe in Schwetzingen genannt[1]). Man hat da den Versuch gemacht, einen palladianischen Rasenhügel als Felsgrotte zu stilisieren, das Wasser aus einer Urne hervorströmen zu lassen und die Keuschheit der Quelle durch lagernde Nymphen zu symbolisieren. Je mehr man nun die Aufmerksamkeit künstlich auf die Quelle hinlenkt, desto mehr entfremdet man sie der Natur. Erst die konsequenten Landschaftsgärtner haben erkannt, daß die Poesie der Quelle in der Verborgenheit liegt und haben es sich angelegen sein lassen, die Herkunft des Wassers zu verschleiern. Die Quelle wird somit endgültig aus der Liste der künstlerischen Aufgaben gestrichen.

Auch die zweite Entwicklungsreihe, die technische, führt aus dem Gebiet der Kunst heraus, diesmal vielleicht mit größerem Recht. Denn die Wasserleitung, die sich inzwischen zu ausgedehnten Hebewerken, Reservoiren, Röhrensystemen aller Art erweitert hat, muß ja im Auslauf nicht unbedingt künstlerisch verbrämt werden. Dazu kommt das Wachstum der Städte und die demokratische Tendenz, jedem Bürger eine ausreichende Versorgung mit Quellwasser zu gewährleisten. Es ist nicht mehr so, daß der Monarch über hunderte von Fontänen verfügt, während das geringet Volk sich um unhygienische Brunnen drängt und die mühsam gewonnene Last in Eimern und Kübeln nach Hause trägt, sondern jede Küche erhält ihren Wasserkran. Die Wasserversorgung spielt sich also unsichtbar ab und die Kehrseite dieser Bewässerungssysteme sind dann die Entwässerungssysteme. Die architektonischen Lehrbücher des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind voll von Anweisungen darüber, wie man Häuser und Straßen kanalisiert und den Unrat der Städte nach dem bewunderungswürdigen Vorbild der Cloaca Maxima in den reinigenden Schoß der Natur zurückführt.

[1]) Gestochen von Karl Kuntz; vgl. Sillib, Schloß und Garten in Schwetzingen. S. 39.

Das Urbild der römischen Kaskade ist ein Berieselungssystem, das nicht aus einer Röhrenleitung, sondern aus Aquädukten gespeist wird. Das Motiv wurzelt also in der südländischen Bodenbewässerung, wie ja auch der Aquädukt als die italische, speziell römische Form der Wasserleitung anzusehen ist[1]). Die Fontänenstraße der Villa d'Este in Tivoli verleugnet ihre bäuerliche Herkunft keineswegs (Abb. 45). Wie anläßlich der Bodenformation erwähnt wurde, stoßen in dem Garten zwei Abhänge aneinander, ein Westhang und ein Nordhang. Der Westhang ist der Wasserspender und treibt das Wasser des Teverone in der Querachse durch den Terrassenbau. Die Tatsache, daß das Wasser den Garten in der Breite durchfließt, statt in der Länge, ist von jeher als Mangel empfunden worden[2]) und hat es verschuldet, daß die Wassermassen trotz ihrer ungewöhnlichen Üppigkeit im Gesamtbild wenig zu sagen haben. Die Fontänenstraße hat nun die Aufgabe, die Achsenbrechung von 90° vorzunehmen. Das Wasser, durch Rinnsteine hergeleitet, wird in eine ganze Reihe von kleinen Rinnsalen zerlegt, die in die Hauptachse des Gartens einbiegen. Das Empfinden von Wasserreichtum hat man eigentlich nicht. Es sieht so aus, als sei darauf geachtet worden, daß die Bewässerung ökonomisch durchgeführt und die einzelne Scholle nicht übersättigt wird.

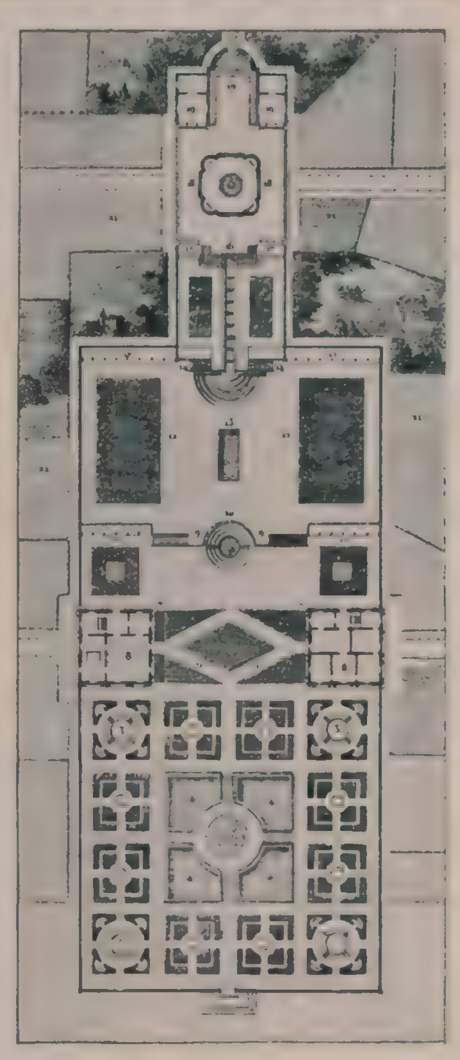


Abb. 46 Villa Lante

Es ist unentschieden, ob die Kaskade der Villa Lante in Bagnaja, was die Komposition der Achsen angeht, früher oder später als die Villa d'Este entstanden ist. Die Vorarbeiten zu dem Terrassenbau reichen bis in das 15. Jahrhundert zurück. Erst zwei Menschenalter später werden die Bauarbeiten wieder aufgenommen, und zwar ist es von vornherein der eigenartige Gedanke der Zwillings-Kasini, der den Charakter der Anlage bestimmt und dem Wasserlauf die Möglichkeit gibt, über die Mittelachse uneingeschränkt zu verfügen (Abb. 46). Der Oberlauf ist als Wassertreppe, der Unterlauf als Stufenkanal angelegt, und diese beiden Läufe werden getrennt durch ein Versickerungssystem das fortan zu den gebräuchlichsten Unterbrechungsmotiven im Kaskadenbau gehört. Ein Kaskadenlauf darf, um nicht langweilig zu wirken, eine bequem überschaubare Länge nicht überschreiten. Infolgedessen liegt die Kunst des Kaskadenbaues vorwiegend in der Rhythmisierung des Wasserlaufes, in der Stauung, dem plötzlichen Sturz, im Verteilen und Sammeln und schließlich in dem völligen Verschwinden des Wassers unter den Podesten, wodurch dann weiter unten ein neues Quellmotiv ermöglicht wird. Es ist bewundernswert, daß mit dem spärlichen Wasser der Villa Lante und auf einem wenig energisch geformten Gelände alles das errungen wurde, was der Kaskadenbau des reifen Barock als seine kostbarsten Requisiten weitergepflegt hat. Die

[1]) Victor Hehn a. a. O., S. 21 und 23.

[2]) Wölfflin, Renaissance u. Barock. 3. Aufl. S. 113. — Grisebach, Der Garten. S. 37. — Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Bd. I. S. 270.

Nachricht klingt daher nicht unglaubhaft, daß ein geübter Brunnenbaumeister, Thomas von Siena, auf dem gesegneten Gelände der Villa d'Este seine Erfahrungen gesammelt und später erst, als dieser Riesenbau vollendet war, den Ausbau der Villa Lante in die Hand genommen habe[1]).

Der eigenartige Ruhm, die Erfahrungen des römischen Kaskadenbaues gesammelt und zu einem Werk vereinigt zu haben, das als Höhepunkt der ganzen Kunstgattung zu gelten hat, gebührt den Aldobrandini. Zu einer Zeit, wo der Palastbau stagniert und der Frühling noch nicht angebrochen ist, den Maderna und seine Nachfolger über Rom ausgießen sollten, stellen sie die einzige baukünstlerische Aufgabe, die im damaligen Rom auf volles Gelingen Anspruch machen konnte, die einer Riesenkaskade auf den Abhängen von Frascati. Das Werk ist im Jahre 1598 in Angriff genommen worden, anläßlich des Erbanfalls des Herzogtums Ferrara an den päpstlichen Stuhl, und zeigt in der Tat jenen kecken, skrupellosen Aufwand, der sich bei leicht erworbenen, unerwarteten Reichtümern einstellt. Das Gebäude selbst ist ein Spätwerk Giac. della Portas, dessen verstimmte Kunst zum Villenbau am wenigsten geeignet war, und der in seinen letzten Lebensjahren die Laune für ein ländliches Prunkschloß nicht mehr aufzubringen vermochte. Der Garten wird aber von alters her dem Domenico Fontana zugeschrieben, und wenn wir auch im allgemeinen im römischen Baubetrieb keine Arbeitsteilung voraussetzen dürfen, so wäre es in diesem Falle, wo es sich in erster Linie um ein Wasserwerk handelte, sehr wohl denkbar, daß man den päpstlichen Brunnenmeister heranzog, der überdies in der Villa Montalto eine glanzvolle Probe seiner gartenkünstlerischen Fähigkeiten abgelegt hatte. Es gibt keine römische Landvilla, deren Grundriß so energievoll wäre und insofern das Vorbild der Villa Montalto so konsequent weitergebildet hätte (Abb. 47). Vor dem Hause ein Terrassen- und Aussichtsgarten, in dem die Breitachse vorherrscht. Am Eingang eine imponierende Patte d'oie, deren Herkunft aus der Villa Montalto keinem Zweifel unterliegt. Dann eine in breitem Bogen emporführende Treppenrampe, die nicht gerade für Wagen, aber doch für Pferde und Pferdesänften passierbar war. Drittens das Haus als Teilungsmotiv, dem der rückwärtige Garten seine eigenartige Abgeschlossenheit verdankt. Alles übrige ist dann Kaskadengarten, dessen starre Längsachse T-förmig an den terrassierten Vorderbau anschließt. Die imponierende Wirkung der Kaskade wird in der Länge gesucht, in möglichst langen Kanälen, die man von der Natur zu Lehen nimmt, und die vom Standpunkt der Kunst als das wenigst phantasievolle Motiv bezeichnet werden müssen. Die Kunst liegt vielmehr in den Unterbrechungsmotiven, auf deren Variierung man viel Mühe verwendet hat. Das Wasser, von weither im Aquädukt zu-

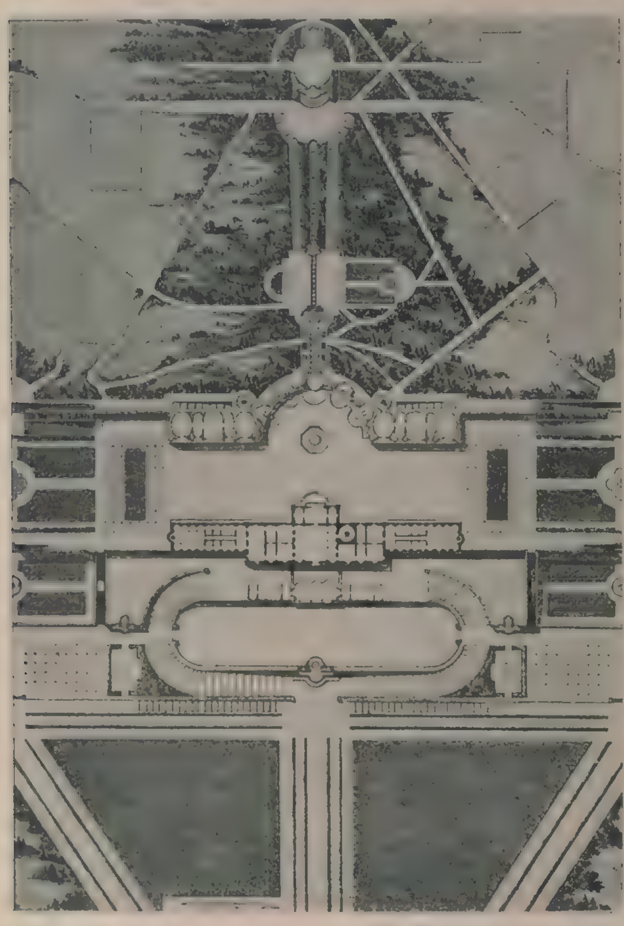


Abb. 47 Villa Aldobrandini

[8]) Montaigne, Voyages en Italie. 1580/81. p. 367 ff. — Gothein a. a. O., I. Bd. S. 286.

geleitet, erwacht zu seiner künstlerischen Aufgabe in einem Felsenquell, der in das Schlußrondell des Salvatico eingelassen ist. Dort sammelt es sich in einem Bassin, versickert unter ein Podest und kommt ein wenig unterhalb, im sog. Bauernbrunnen wieder zum Vorschein. Dann versickert es zum zweitenmal und beginnt seinen Lauf von neuem in Form eines Stufenkanals, der zugleich von Treppen für den Fußgängerverkehr begleitet ist. Als weiteres Unterbrechungsmotiv wird ein zweiter Felsenquell eingeschaltet, der aber nicht hindert, daß das Wasser in flacherem Strom quer durch ein Parterre einem Sammelbecken zufließt. Dort erst beginnt die berühmte Wassertreppe, deren breite, gebogene Stufen das Wasser verteilen und üppiger erscheinen lassen, als oben[1]). Nach einem Schlußbassin versickert das Wasser nochmals, aber nur für einen Augenblick, um in den fünf Kunstbrunnen des großen Teatro mit gesammelter Wucht wieder hervorzubrechen. Dann verschwindet das Wasser unter dem Kasino, in Kanälen über deren Verlauf man sich keine Rechenschaft gibt, und kommt zum letztenmal am Fuß der breiten Auffahrtsrampe zum Vorschein, als Gruß für den Eintretenden und als Verheißung auf das, was hinter dem Hause seiner wartet. Im ganzen hat man also mit vier Quellmotiven zu rechnen. Zwei davon sind naturalistisch behandelt, d. h. als Tuffsteingrotte (Fontana di natura). Ein weiteres halbnaturalistisch, d. h. als rustikale Architektur, die ihrem Stil entsprechend mit Bauernfiguren verziert ist (Fontana rustica)[2]). Und als letztes, vornehmstes dient das Teatro, dessen architektonische Feinheit zu dem derb behandelten Kasino in einem barocken Gegensatz steht (Abb. 48). Von den fünf Nischen des Halbrunds sind drei durch gekuppelte Pilaster und entsprechende Gesimsverkröpfungen als Hauptnischen hervorgehoben, mit phantastischen Tragfiguren überladen und mit Grottenwerk aus Tuffstein ausgesetzt. Die beiden anderen, dazwischenliegenden, begnügen sich mit einfachem Pilastersystem und bewegen sich auch brunnentechnisch in konservativen Bahnen durch die Anwendung von Schalenbrunnen.



Abb. 48 Villa Aldobrandini, Teatro

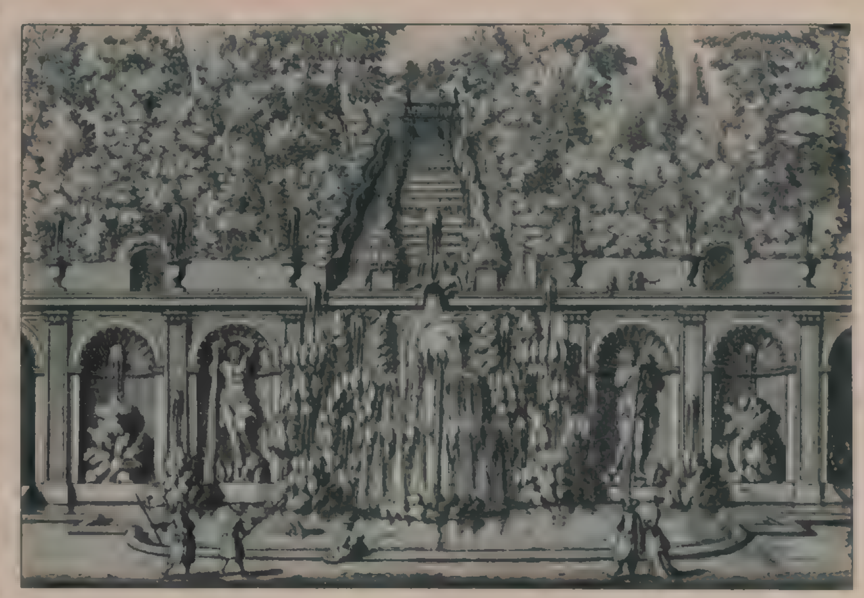


Abb. 49 Villa Ludovisi, Frascati

[1]) Die Reihenfolge der Villa Lante hat sich also umgekehrt. Hier liegt der Stufenkanal oben, die Wassertreppe unten, entsprechend dem natürlichen Flußlauf, der ja ebenfalls im Oberlauf steil und schmal, im Unterlauf breit und flach zu sein pflegt.

[2]) Gothein a. a. O. I. Bd. Abb. 247.



Abb. 50 Villa d'Este, Fontana di natura

Seitlich kommt die Wasserkunst in Wegfall. Dort nimmt der Terrassenbau wohnlichen Charakter an. Man hat da beiderseits drei Säle und zwei Kabinette in den gewachsenen Grund eingetieft, Grotten, die den südlichen Architekten der Pflicht entheben, durch eigene Gartenhäuser für kühle, sommerliche Unterkunft zu sorgen.

In der Kaskade Aldobrandini erreicht der architektonische Stil seinen Höhepunkt. Was folgt, sind die Naturalismen des römischen Hochbarock. Die tektonische Energie sinkt auf den Nullpunkt herab und es reißt mancherlei subjektivistische Willkür ein unter ständiger Berufung auf eine mehr oder weniger gut beobachtete Natur, freilich eine recht unsentimentale Natur, die wir Modernen immer noch als stilisiert empfinden. Als frühe Probe dieses geistvollen, in jedem Fall schwer verständlichen Geschmacks mag die Kaskade Ludovisi (heute Torlonia) dienen, die zeitlich sowohl wie stilistisch an die Aldobrandinische anschließt (Abb. 49). Von Scipio Borghese im Jahre 1607 vollendet, zeigt sie die alte Zweiteilung in Wasserlauf und Teatro, die T-förmig aneinander stoßen, noch immer die Nischen- und Pilasterarchitektur. Aber die Stimmung hat sich doch merklich verändert. Zunächst hat man den Stufenkanal wegfallen lassen und beschränkt sich auf eine verhältnismäßig kurze Wassertreppe, die in breiten, ungleichen Stufen den Strom herabschickt. Die Pilaster sind von Naturalismen angekränkelt, als Lisenen behandelt, rauh verputzt und statt mit Kapitälen, mit Traufleisten abgedeckt. Und den Schwerpunkt des Ganzen bildet eine Tuffsteinkulisse, über die das Wasser tausendfach zerrissen herabrauscht, ein wuchtiger Fall, der in dem zwerghaften Vertikalmotiv der Mittelfontäne kein Gegengewicht findet, und auch nicht finden soll. Man könnte meinen, es sei auf die Zerstäubung und Verdunstung von Wasser abgesehen gewesen, auf den eigentümlichen Duft, den voll getränkte Bimssteinmassen im Sommer ausströmen, wenn wir nicht wüßten, daß diese Felsformationen von einem pathetischen Naturgefühl eingeben sind, das von hier aus seinen Siegeszug in die hohe Architektur antritt. In der Kaskade Aldobrandini war der Tuffstein nur in der Bergregion geduldet worden, im Salvatico. Hier ist er bereits in die unmittelbare Nähe des Hauses gerückt und hat vom Teatro Besitz ergriffen. Und es dauert kaum ein Menschenalter, bis der Naturfelsen den Palast selbst in



Abb. 51 Saint Cloud, Alte Kaskade



Abb 52 Vaux-le-Vicomte

Mitleidenschaft zieht. Bekanntlich ist es Bernini, der seine Paläste auf Naturfelsen zu postieren pflegte und der sein ganzes Leben hindurch gerade dieses Motiv für künstlerisch und modern gehalten hat.[1])

Es wäre niemandem zu verdenken, wenn er den Wasserfall der Villa d'Este nicht als zugehörig zu unserem Thema empfindet (Abb. 50). Er wirkt in der Tat nicht barock, sondern romantisch, nicht als Kunstwerk, sondern als Naturphänomen. Beides ist irrig. Der Wasserfall ist reine Kunstschöpfung, die darauf ausgeht, Natürlichkeit vorzutäuschen, und er stammt, wie uns der Stich von Venturini verbürgt, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aus dem Hochbarock. Es ist uns freilich ungeläufig, im Barock so weitgehende Versuche künstlicher Naturnachahmung anzutreffen, künstliche Wasserfälle, die wir für eine Erfindung des Landschaftsgartens halten würden. Und doch ist es unerläßlich, ein solches Denkmal als barocken Kaskadentypus zu begreifen, als sog. Naturkaskade, die sich in Rom im 17. Jahrhundert einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute und deren Gestaltung als eine der subtilsten Aufgaben galt, denen ein Plastiker sich unterziehen konnte. Wir stehen da unterhalb der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Wasserorgel. Der Stich von Stefano Dupérac aus dem Jahre 1573 verzeichnet an dieser Stelle nichts weiter, als einen Schacht von senkrechten Stützmauern und ein gradliniges Parterre als Sohle[2]). Alles andere ist im 17. Jahrhundert hinzugekommen: die Felsen, die Wasserfälle, deren Abstieg sorgfältig abgewogen ist, und das Sammelbecken mit seinen natürlich behandelten Ufern. Von dem ursprünglichen Zustand ist nur noch die Steinbalustrade übrig, die den oberen Abschluß bildet, und aus der Phantasie des Stechers scheint die wildgewachsene Flora zum mindesten ergänzt worden zu sein, die erst 50 Jahre später dieses naturhafte Aussehen erlangt haben mag.

Die französische Landschaft, der Charakter ihrer Quellen und speziell die Ebenenkomposition sind dem Kaskadenbau wenig günstig. Was man um 1660 unter einer Kaskade verstand, zeigt ein Prospekt aus Vaux-le-Vicomte: eine Breitkaskade, die auf französischem Boden damals bereits eine längere Tradition hinter sich hatte (Abb. 52). In Liancourt hatte man Ähnliches versucht,

[1]) Chantelou, S. 28. [2]) Grisebach a. a. O., Abb. 39. — Gothein a. a. O. I. Bd. Abb. 183.

ebenso in Maisons, dem Schloß des Herrn von Longueil. Das Ganze ist eigentlich ein Terrassierungsschema, das man den Bodenverhältnissen entsprechend in die Breite gezogen und nach dem Vorbild der Villa d'Este in eine Fontänenbank umgemodelt hatte. Außer diesem Typus der Breitkaskade hat man gelegentlich den Versuch gemacht, Längskaskaden nach Aldobrandinischem Muster aufzuführen, die dann freilich auf dem undankbaren Baugrund und bei dem spärlichen Wasservorrat dazu verurteilt waren, kleinlich, landfremd und überkünstlich zu wirken. Ein solcher mißlungener Versuch war die sog. „alte" Kaskade in St. Cloud, die der Herzog von Orléans in den Jahren 1662—64 hatte erbauen lassen, und die eigentlich mehr nach einer Wasserorgel, als nach einer Kaskade aussah (Abb. 51). Historisch merkwürdig wird das Denkmal erst durch die drastische Kritik Lorenzo Berninis, der für St. Cloud eine Naturkaskade entworfen und sich bei dieser Gelegenheit ausführlich über den Geschmack der Franzosen und die Grundsätze des Kaskadenbaues ausgesprochen hat. Er tadelt an der alten Kaskade nicht so sehr den Typus, als die Kleinlichkeit der Ausführung und macht ganz unabhängig davon den Vorschlag, die Stützmauer der großen Terrasse als Felsenkaskade auszubauen, die genau nach dem Muster von Tivoli unterhalb der Balustrade entspringen und auf den Anblick von unten berechnet sein sollte. „Ich bin überzeugt", sagt er von seinem eigenen Werk, „daß mein Entwurf nicht gefallen wird. Die Franzosen sind diesen natürlichen Stil nicht gewöhnt. Sie haben lieber arrangierte, kleinliche Sachen, so rechten Nonnenkram . . . Zum mindesten wären die beiden Kaskaden von ganz verschiedenem Stil, und dann setze ich natürlich voraus, daß die meinige künstlerisch ausgeführt und nach Modell gearbeitet würde [1])." Bernini ist sich also bewußt, daß die Franzosen seinen Naturgeschmack ablehnen würden, und die Geschichte hat ihm Recht gegeben. Obwohl der Entwurf von Le Bourson gemalt und somit schon damals die Vedutenmalerei dazu herangezogen wird, die Naturformen schmackhaft zu machen, hat der Herzog von Orléans das Projekt verworfen Frankreich hat die Naturalismen des römischen Hochbarock so vollständig abgelehnt, wie es nur jemals etwas Fremdländisches abgelehnt hat, und der Spätbarock, seiner Wirkungen voll bewußt, wählt die alte Breitkaskade als seinen eigensten Kaskadentypus. Freilich bemüht man sich, die Härten der alten Mauerform zu mildern, die Stufen pikant zu verteilen und das Ganze mit jener Eleganz auszustatten, die in diskreter Abstimmung der Kontraste gesucht wird. Aber der Typus wandelt sich nur geringfügig, und zwar dadurch, daß die Grundsätze der Bodenplanierung auf den Wasserspiegel übertragen werden. Auch in der Wasserkunst gibt es eine Methode, den Niveauunterschied nicht monumental, sondern ökonomisch zu behandeln, und aus diesem Prinzip der Planierung mag der spröde Entwurf zu erklären sein, den D'Argenville als Typus einer Flachkaskade in sein Lehrbuch aufgenommen hat [2]). Er unterscheidet zwei Typen, die

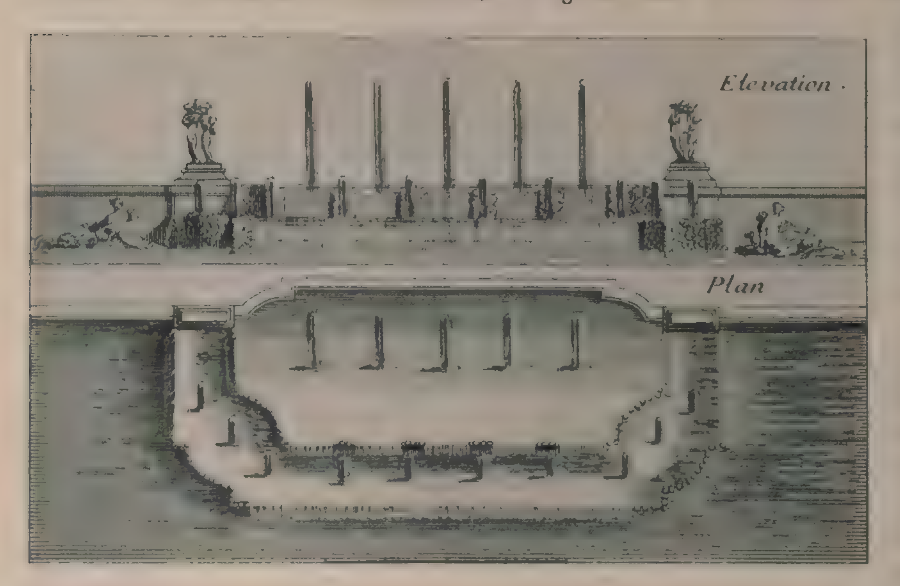


Abb. 53 D'Argenville, Cascade en buffet

[1]) Chantelou, S. 264. [2]) D'Argenville, Théorie et pratique du Jardinage. Paris 1709.

„Cascade en chute“ und die „Cascade en buffet“, von denen der letztere als der moderne gilt (Abb. 53). Dem Planierungssystem entsprechend, hat man da mehrere Wasserflächen aus dem Abhang herausgezogen und die Stufen mit einem Wasserteppich überdeckt, dessen zäher Fluß die Kanten abrundet. In gläsernen Strömen rinnt es herab, während Springbrunnen und Figuren der Monotonie entgegenarbeiten und den Kontrast des Steigenden in das müde Bild einführen. Wo springendes Wasser nicht zu beschaffen war, hat man der Kaskade gelegentlich einen akustischen Reiz mitgegeben. In Nymphenburg z. B. sind die Lippen der Kaskade S-förmig ausgeschliffen, so daß das Wasser tremoliert und den Geist des Beschauers phantastisch in der Schwebe hält.

Rückbildung.

Im Kaskadenbau des Klassizismus vollzieht sich die Rückkehr zur Naturform und zugleich zu künstlerischen Möglichkeiten, die im Hochbarock schon einmal dagewesen waren, mit handgreiflicher Deutlichkeit, und zwar ist es die alte Fontana di natura, der natürliche Wasserfall, dem man sein Interesse zuwendet, den man für den Norden neu entdeckt und mit genau den gleichen Argumenten verteidigt, wie es einstmals Bernini getan hatte. Wo man irgend günstige Modelle findet, sei es in Tivoli, im Berner Oberland oder auch auf den skandinavischen Landschaftsbildern eines Allart van Everdingen, sind sie der Gegenstand lebhafter Bewunderung und Nachahmung. Nur das Eine scheint man vollständig übersehen zu haben, daß der römische Hochbarock schon längst auf diesem Wege vorangeschritten war, und daß es der ganzen Sterilität des französischen Spätbarock bedurft hatte, um diesen frühen Keim natürlicher Landschaftsgestaltung unter höfischen Schematismen zu ersticken.



Abb. 54 Paris, Cascade de Longchamps

Die Apollogruppe in Schwetzingen, die ich anläßlich der Kunstbrunnen bereits erwähnt habe, spielt auch hier die Rolle eines Übergangsdenkmals[1]). Das alte Motiv der Wassertreppe lebt noch immer und die seitlichen Trottoirs sind im Vergleich mit den Aldobrandinischen nur breiter und zweckloser geworden. Aber die Rahmen werden jetzt wieder aus Naturfelsen geformt, nicht aus dem gefälligen Tuff der Campagna, sondern aus hartem Schweizer Gestein, auf dem nichts Grünes gedeihen kann. Der Landschaftsgarten ist dann auch nicht lange bei solchen Halbheiten stehen geblieben. Man kommt vielmehr zu dem rationalistischen Schluß, den Wasserlauf entweder als natürlichen Bach zu bilden, der in anmutiger Biegung Felder und Wiesen durchzieht. Oder man verhält sich dem Wasser gegenüber unbedingt passiv und läßt es sich angelegen sein, den Park an einen bestehenden Flußlauf anzugliedern. Wo der Fall als solcher wirken soll, bildet man ihn als Wildbach und bemüht sich redlich, ihm einen Höchstgrad von natürlicher Energie mitzugeben. (Abb. 54.) Aber die Natur ist sparsam in diesen Dingen und die Technik liefert nur Surrogate. Wenn man derartiges sehen will, muß man reisen, und in der Tat hat sich die romantische Wanderlust die sog. Naturwunder als Reiseziel ausgesucht, nicht zuletzt den Rheinfall, der eben damals unter die größten Sehenswürdigkeiten Europas aufgenommen, unendlich oft abgebildet und durch romantisch gelegene Aussichtspunkte dem Gebrauch des Publikums erschlossen wird.

---

[1]) Gestochen von Karl Kuntz, Abb. bei Sillib, Schloß und Garten in Schwetzingen. S. 39.



Abb. 55 Villa Ludovisi, Frascati

WASSERPARTERRES

Im italienischen Klima bringt stehendes Wasser stets eine gewisse Gefahr mit sich. Unter der starken Einwirkung der Wärme droht es in Fäulnis überzugehen, und was sich von unreinen Pflanzen darin festsetzt, nährt die Insekten, die den Keim der Malaria von Ort zu Ort tragen. Es mag daher nicht wundernehmen, wenn die Dimension der Wasserbassins in Italien eine bescheidene bleibt, wenn man den Spiegel nach Möglichkeit durch Fontänen in Bewegung hält und der Südländer mit dem ganzen Motiv der Teichanlagen keine rechte Freundschaft geschlossen hat. Im Süden wie im Norden kennt man sie zunächst als Fischbassin, das dann gelegentlich als Luxus- und Kunstbau behandelt wird. Eines der frühesten dieser Art ist die hübsche Peschiera in Villa Montalto, ein mittelgroßes, rundes Bassin, das man nach Art einer Zisterne tief in den Boden eingelassen und somit dem schädlichen Einfluß der Wärme entzogen hat. Die Umfassungsmauern sind als Terrassen behandelt, die den Wasserspiegel einrahmen, wie man Heilquellen einzufassen pflegt, mit Balustraden abgeschlossen, die ein sicheres Geländer bilden, und mit Figuren besetzt, die offensichtlich nicht für diesen speziellen Zweck geschaffen, sondern aus Magazinen über den ganzen Park verteilt worden sind[1]). Mit solchen Denkmälern erreicht der architektonische Stil seinen Höhepunkt, und was folgt ist auch hier ein relativ natürlicher Stil, der sich im Hochbarock merkwürdig nah an die Natur heranarbeitet. Das Bassin Ludovisi hat den Zisterncharakter schon abgestreift und sucht nach Art eines förmlichen Wasserparterres die Anlehnung an den Gartengrundriß (Abb. 55). Von Vertiefung ist nichts mehr zu spüren. Der Spiegel hält sich in der Ebene des Erdbodens und die Fassung läßt keinen Zweifel darüber, daß das Wasser seicht ist. Trotzdem bleibt es eingesperrt hinter Balustraden, die die Spiegelung verderben und nach Art von Brücken- oder Treppengeländern der Katastrophe vorbeugen sollen, daß jemand hineinstürzt. Weil nun aber der Italiener, sei es in seinem Bedürfnis nach Kühlung, sei es wegen seines naiven Spieltriebes, doch möglichst nah an das feuchte Element herankommen will, hat man die Balustrade mit

[1]) Abbildung bei Falda-Venturini, Fontane di Roma. Bd. III. Taf. 17, „Fontana e Peschiera nel Giardino Montalto." Vgl. Gothein a. a. O., Bd. I, Abb. 250, wo das Denkmal irrtümlich als „Oberes Bassin der Villa Ludovisi" bezeichnet ist. Dieses letztere, Falda-Venturini, Fontane di Roma. Bd. II. Taf. 15. „Fontana Superiore del Giardino Ludovisi" zeigt unsere Abb. 55.

Zwergfontänen ausgesetzt, die den Stein kühl halten und deren überfließendes Wasser in einem eigenen ringsum laufenden Kanal abgefangen wird. Über diesen letzteren werden sich am meisten die Hunde gefreut haben, denen er als Tränke dient. Was den Stil angeht, steht dieses Bassin hart an der Grenze zwischen architektonischer und naturalistischer Formgebung. Der Umriß ist noch streng geometrisch gezogen, ein sog. Vierpaß, und die Balustrade deutet ja auch auf architektonische Herkunft hin. Aber im Aufbau der Mittelfontäne macht sich schon der Naturfelsen bemerkbar, der uns auch in dieser Entwicklungsreihe über eine stattliche Wegstrecke begleitet.

Wenn der römische Hochbarock seiner naturalistischen Tendenz treu bleiben wollte, mußte er das stilisierte Bassin in einen natürlichen See umwandeln, eine Aufgabe, die er mit Hingabe, allerdings mit zweifelhaftem Erfolg gelöst hat. Fortan pflegt das waldige Salvatico mit See-Anlagen ausgestattet zu werden, die gewiß nicht ausdruckslos, aber letzten Endes doch künstlich wirken. Während man für die Gestaltung von natürlichen Wasserfällen eine glückliche Hand hat und in Denkmälern wie der Kaskade von Tivoli Naturformen vorausnimmt, die erst im Landschaftsgarten allgemein werden, bleiben die natürlichen Seen recht bescheidene Gebilde, und es bedarf schon einigen Wohlwollens, um die Empfindung herauszuholen, die hineinzulegen nicht ganz gelungen ist. Einen See wie denjenigen der Villa Doria Pamfili wird niemand mit einem natürlichen verwechseln[1]), obwohl ein gut Teil Kleinlichkeit, die unserem Bild anhaftet, auf das Konto des nordischen Stechers, Franz Ertingers zu setzen ist (Abb. 56). Zunächst hat dieser See nichts mehr gemein mit dem Gartengrundriß. Denn das Gelände des Pinienhaines blieb ja ungegliedert, und um jeden Schematismus zu vermeiden, hat man den Wasserlauf, der dem See Nahrung gibt, schräg durch das Grundstück gezogen. Das Becken selbst ist als Rundform behandelt, sei es infolge einer Nachwirkung der alten Zisternenform, sei es in idealer Nachahmung der kreisrunden Kraterseen, wie sie in der Gegend von Albano zu sehen sind. Während der Umriß an der geometrischen Form festhält, hat man die Ufer als solche naturalistisch zu behandeln versucht, d. h. man konserviert eigentlich nur den natürlichen Spatenstich, der nach Grundwasser gesucht zu haben scheint und dessen Spuren nur leicht von natürlicher Vegetation überwuchert werden. Die Mitte ist nicht mehr mit Fontänen, sondern mit einer Insel ausgesetzt, die als Ausflugsziel wenig Verlockendes an sich hat und offenbar dazu dienen sollte, den See möglichst real erscheinen zu lassen. Die Täuschungsabsicht verfolgt dann auch das überfüllte Ruderboot, das der Stecher anzubringen für nötig hielt, und in dem zu fahren sicher nicht zu den erhabenen Genüssen des Lebens gehört haben wird.



Abb. 56 Villa Doria, Laghetto

Was die Stimmungswerte angeht, stehen wir hier auf einer verhältnismäßig niedrigen Stufe. Ich lasse es mir daher angelegen sein, den Eindruck durch ein ausgesprochen pathetisches Beispiel zu korrigieren, den berühmten Laghetto der Villa Falconieri in Frascati (Abb. 57). Was hier so ganz anders wirkt, ist zunächst der Zusammenklang des Wassers mit der Vegetation, der in dem vorigen Beispiel überhaupt nicht aufgefaßt und der doch in beiden Fällen ohne Frage beabsichtigt war. Dort waren es Pinien, hier sind es Zypressen, deren vornehmer Wuchs

[1]) Wölfflin, Renaissance und Barock. III. Aufl. S. 121, 122.

auch im Spiegelbilde noch erkennbar bleibt. Die Zypressen sind es auch, die den See so tief erscheinen lassen und ihm jenen Zug von Melancholie verleihen, dem die Dichter so gern nachträumen. Vom Standpunkt der Historie wird man allerdings davor warnen müssen, dieses elegische Moment zu überschätzen. Der römische Hochbarock war wohl ernst, ausgesprochen philosophisch gestimmt, aber doch weit entfernt von romantischer Sentimentalität, die ein derart lebensvolles Bild ins Krankhafte verzerrt.

Im Hinblick auf die Natürlichkeit dürfte unsere Abbildung, die einem modernen Aquarell entnommen ist, die glücklichste sein, die es gibt. Denn es tritt hier kaum in Erscheinung, daß dieser See eigentlich eine Stau-Anlage ist und insofern aus einer technischen Maßnahme hervorgeht, die als solche wenig stimmungsvoll ist. Man hat da eine kleine Schlucht, die auch vordem pittoresken Charakter gehabt haben mag, mit einer Sperrmauer abgeschlossen, so daß das Wasser sich sammelt. Aus dieser Situation erklärt sich das eigentümlich schlanke Längsformat und zum Teil auch die Uferbehandlung. Die Ufer bleiben auffallend gradlinig und werden mit einem Damm aus natürlichen

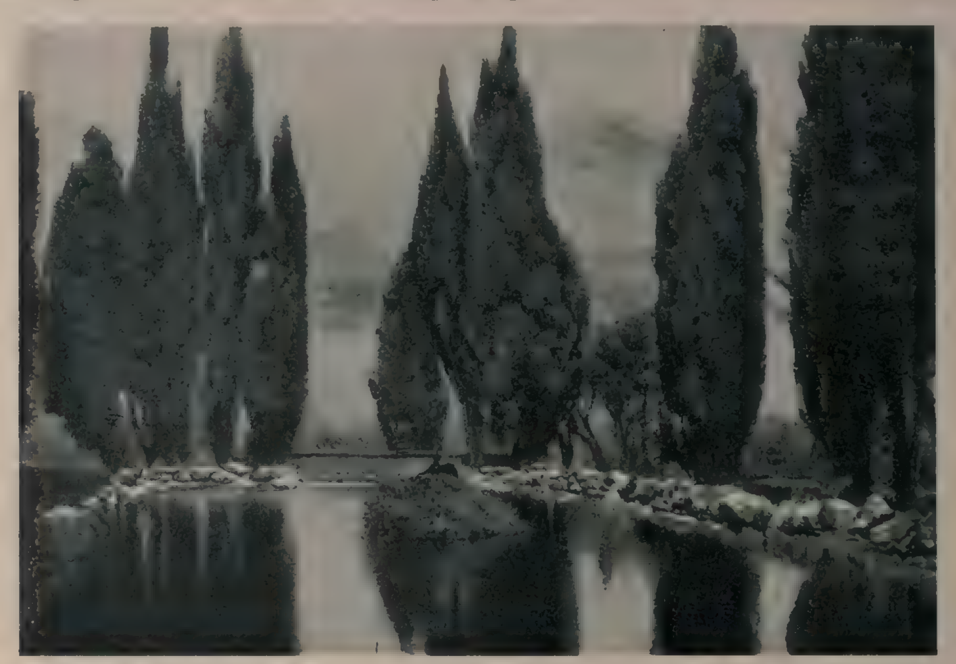


Abb. 57 Villa Falconieri, Laghetto

Felsblöcken belegt, die dann an der Schmalseite etwas unmotiviert in die höhere Kunstform der Abschlußmauer übergehen. Auf die Insel hat man auch hier nicht verzichten wollen. Man scheint sie als Mittelkartusche doch für nötig gehalten zu haben. Aber den realistischen Sinn hat sie doch wenigstens aufgegeben und sich dem Wachstum von Schlingpflanzen überlassen, die an dem Wasser ringsum reiche Nahrung finden und das Thema des Grüns auf der Wasserfläche nochmals anklingen lassen.

Ich hole nach, daß Kanal und See der Villa Doria zu denjenigen Denkmälern der italienischen Gartenkunst gehören, die mit größtem Unrecht mit André Lenôtre in Beziehung gesetzt werden. Abgesehen davon, daß Lenôtre erst im Jahre 1679 nach Rom gekommen ist, zu einer Zeit, als die Villa Doria schon längst vollendet war, hätte der stilistische Unterschied nicht übersehen werden dürfen, der speziell in der Behandlung von Wasserbassins zwischen dem Süden und dem Norden, zwischen dem Hochbarock und dem Spätbarock besteht. Um ihn künstlerisch und historisch faßbar zu machen, führt ein weiteres Bild in das Land der absoluten Ebene, nach Holland, dessen stehende Wasser von jeher zu einer gewissen Stilisierung herausgefordert hatten (Abb. 58). Wir

befinden uns da in Dieren bei Soest-Dyck, einem Landsitz Wilhelms III. von Oranien. Man kann nicht umhin, angesichts solcher Formen zunächst von praktischen Dingen zu sprechen. Während das italienische Wasserparterre seinen wirtschaftlichen Zweck schon seit nahezu 100 Jahren abgestoßen und sich in Form von natürlichen Seen zu hoher Idealität erhoben hatte, ist dieses holländische Bassin noch immer Fischweiher, und seine Nachbarschaft mit dem Wohnhaus kann auch so gedeutet werden, daß es nötigenfalls als Brandreservoir zu dienen hatte. Und dennoch spricht aus diesen anspruchslosen Formen ein ernster, universal gerichteter Geist. Die Fläche soll vor allen Dingen weit sein, ein Echo des Meeres, und belebt sein durch das Schauspiel der unaufhörlich wechselnden Atmosphäre. Ein Meister wie Vermeer hätte ein Wunderwerk daraus gemacht. Freilich betrifft das nur die malerisch-religiöse Seite des Bildes. Der architektonische Wert liegt auf ganz anderem Gebiet, und da arbeitet man in der Tat mit den gegensätzlichsten Mitteln: mit einem Linien-Schematismus. Man hat das Gefühl von allseitiger Spannung und Bindung. Das Verhältnis der Fläche zum Rahmen, das in Italien so locker geworden war, erzeugt hier den Eindruck von



Abb. 58 Dieren, Fischbassin

Energie, und das Bassin als Ganzes wird in ein Feldersystem eingestellt, das die Gebäude mit umfaßt und jeder Einzelheit ihren unverrückbaren Platz anweist. Die schräg abgestochenen Böschungen erinnern an den bodenständigen Deichbau. Nur ein Motiv weist darauf hin, daß wir im Hochbarock stehen und die Kunde von römisch-naturalistischer Gartenkunst auch nach Holland gedrungen war: die Felskulisse im Vordergrund, die wie ein häßliches Fremdwort die schlichte Sprache der holländischen Formen stört. Man würde sie gern missen. Dagegen empfindet man hart das Fehlen der Baumvegetation, der Baumspiegelung, die ganz und gar aus der Szenerie ausgeschieden ist. Es tritt eine gewisse Verödung ein, die von hier aus auf die Wasserparterres des französischen Spätbarock übergreift und die sich um so härter fühlbar macht, je mehr solche Bassins von geschnittenen Hecken umstellt werden, deren Spiegelung auch ihrerseits gradlinige, reizlose Konturen in die Wasserfläche einzeichnet. Es mag sein, daß dieses Fischbassin für den Radierer kein dankbares Modell gewesen ist. Jedenfalls liegt über dem Ganzen eine gewisse architektonische Schärfe, die auf das Absolute hindrängt und in wenigen Jahren tatsächlich zum absolutistischen Schema erstarren sollte.

Im französischen Hochbarock liebt man vor allen Dingen die Seine, den lebendigen Strom,

dessen Ufer innerhalb von Paris zu den kostbarsten Parzellen gehören. Man liebt das bunte Treiben am Kai. Die Landschlösser lehnen ihre Parks an die Seine an, deren Schiffsverkehr eine abwechslungsreiche Staffage bildet. Schon im Zeitalter Mazarins kennt man in Frankreich den Luxus der Prachtgaleeren. Es ist ja bekannt, daß der Finanzintendant Servien auf einer holländischen Galeere von Paris nach seinem Landsitz Meudon zu fahren pflegte, ein Vergnügen, das insofern nicht harmlos war, als das schwere Schiff jedesmal von mehr als 20 Pferden wieder nach Paris zurückgeschleppt werden mußte[1]). Dem entspricht es, wenn man sich in Frankreich zunächst weniger für das Bassin interessiert, als für den Kanal, der den natürlichen Fluß mitsamt seinem Schiffsverkehr mehr oder weniger wirkungsvoll vortäuscht. In Vaux lag der Kanal in der Querachse, so daß die Schiffe bühnenmäßig vorübergezogen werden konnten. Versailles dagegen verbindet Längskanal und Querkanal zu einem griechischen Kreuz von so riesenhafter Dimension, daß die Wasserstraße praktisch, d. h. zu Lustfahrten nach Trianon, Porte de Gally und zur Menagerie benutzt werden konnte.

Mit dem Bassin dagegen geht es langsam vorwärts. Ob das nun daran liegt, daß die römische Brunnenkunst die Franzosen geblendet und den Sinn für stehendes Wasser zunächst verdorben hat; oder ob die Aktivität der Franzosen sich gegen das Unbewegte auflehnt, jedenfalls entwickelt sich das Wasserparterre mühselig aus dem Broderieparterre, dessen Arabesken Stück für Stück mit Wasser ausgesetzt, Ast für Ast in Wasser aufgelöst werden. Mehr als zwanzig Jahre hat es gedauert, von 1662 bis 1684, bis die Parterres auf der Hauptterrasse von Versailles die monumentale Gestalt angenommen haben, in der sie erhalten sind (Abb. 59). Die Wasserfläche ist so ausgedehnt, daß sich bereits die Empfindung von Zugluft einstellt, und ihre Spiegelung hätte ausschließlich dem Himmel gegolten, wenn sich nicht in der Ostansicht die eigentümliche Architekturspiegelung ergeben hätte, die auf unserem Bild deutlich in Erscheinung tritt. Das Ufer ist nicht mehr als Böschung behandelt, sondern mit zarten, nervigen Randleisten aus Haustein, sog. Tablettes de pierre, ausgelegt, die aus dem Bereich der Kunstbrunnen herüberkommen und diese Herkunft durch Figurenschmuck anzudeuten wissen. Auf dem Steinrand, dessen schlankes Profil ebensogut ein Spiegelpanneau im Innenraum rahmen könnte, und der überdies von einem belebenden Rasenstreif, einer Art Platebande begleitet ist, haben je 12 Bronzegruppen Platz gefunden: an jedem Bassin acht liegende Flußgötter als Personifikation französischer Ströme und vier Gruppen von stehenden Putten als Eckverzierung. Es ist keine erfreuliche Arbeit, diese Figuren auf Grund ihrer Attribute mit bestimmten Flüssen zu identifizieren. Aber der Vollständigkeit halber sei dennoch mitgeteilt, daß die lagernde Nymphe, die in unserem Bild erscheint, die Saône darstellt, und daß sie von Jean Baptiste Tuby stammt, der als Schöpfer der Apollogruppe bereits erwähnt worden ist. Als Mittelmotiv hat man diesmal je eine sog. Kronenfontäne eingesetzt, von denen die beiden Becken den Namen „Bassins des Couronnes“ erhalten haben. Es ist der bekannte Fontänentypus, der die Strahlen kronenförmig springen läßt und meines Wissens im Park von Vaux erstmalig angewandt worden war (Abb. 18).

In den Bassins des Couronnes wird ein so hoher Grad von künstlerischer Durchbildung erzielt, wie wir ihn nicht allgemein voraussetzen dürfen. In weiterer Entfernung vom Haus bewegt man sich freier und dort, in den Außenquartieren, werden auch zeitlich wesentlich früher Wasserbassins großen Formates hergestellt. 1674 wird im Boskett das Bassin der Isle Royale ausgehoben. 1675 folgt der See von Clagny. 1677 das große Wasserparterre „La Nappe“ in Marly. 1680 die Pièce des Suisses vor der Orangerie in Versailles, die nach ihrem Flächeninhalt zwar den Rekord schlägt, dafür aber architektonisch kaum mehr bewältigt werden kann[2]). Statt diesen vorwiegend quantitativen Leistungen nachzugehen, möchte ich mich der wesentlich interessanteren Frage zuwenden, wie der Naturgeschmack in die Behandlung des Wasserparterres eindringt. Das Wasser

[1]) M. M. de Villers, Journal d'un voyage à Paris 1657—1658. pag. 143, 159.

[2]) Das Bassin mißt 350 toises (682 m) in der Länge und 120 toises (234 m) in der Breite. Blondel, Arch. Franç. Liv. VII. Chap. I, pag. 105.



Abb. 59 Versailles, Bassin des Couronnes

ruhen zu lassen war ja schon an und für sich eine Konzession an die nordische Flachlandschaft, die zwar nicht freiwillig gemacht wurde, die sich aber rational und schließlich auch künstlerisch als fruchtbar erwies. Es kann daher nicht überraschen, wenn die Wasserparterres schon frühzeitig naturhafte Züge aufweisen und die endgültige Rückkehr zur Natur auf diesem Gebiet zu einem besonders glücklichen Resultat führt: zur Gestaltung natürlicher Seen.

Die Reihe beginnt diesmal mit einem geistigen Seitensprung der Marquise de Montespan, deren Erfindungsgabe sich im Jahre 1680 zu dem sog. Marais artificiel verdichtet, einem der grausamsten Dilettantismen, die das Boskett von Versailles verunziert haben (Gothein a. a. O., Bd. II, Abb. 408). Man hat da die gradlinigen Ufer eines länglichen Parterres mit Schilf ausgesetzt, das aus grüngestrichenem Blei gebildet war. Aus den Spitzen seiner Blätter quoll Wasser hervor, und in der Mitte des Sees stand auf einer schilfbewachsenen Insel das bedenkliche Wunderwerk eines bronzenen Baumes, aus dessen Zweigen und Blättern gleichfalls Wasser herabrieselte Es mag dem Leser überlassen bleiben, den liebenswürdigen Stich, den Silvestre uns davon hinterlassen hat, in die klapperige, trotz allem Wasseraufwand trockene Wirklichkeit zurück zu übersetzen. Jedenfalls war die Anlage im Lauf von 25 Jahren so schadhaft geworden, daß man sie noch zu Lebzeiten der Marquise, im Jahre 1705, beseitigt hat. Was sie für uns so interessant macht, ist die Tatsache, daß sie außerhalb ihrer Zeit steht. 30 Jahre früher, als man sich an spielerischen Naturalismen nicht genug tun konnte, hätte man sich nicht darüber erstaunt und 30 Jahre später mögen die frühesten Naturversuche der Aufklärung, in denen gerade das Schilf, die Lieblingspflanze Rousseaus eine so große Rolle spielt, kaum wesentlich besser ausgesehen haben. Nur gerade im Jahre 1680, auf der Höhe des Spätbarock, sollte man derartiges nicht erwarten. Man hat also die Wahl, ob man Frau von Montespan zu den altväterischen, oder zu den ahnungsvollen Naturen rechnen will; ob man es vorzieht, ihr metallisches Schilf als Rückfall in spanische Geschmacklosigkeiten oder als Vorläufer des natürlichen Schilfes in Anschlag zu bringen.

Rückbildung.

Der See von Stowe, den ich anläßlich der Landschaftsgestaltung bereits erwähnt habe, gehört insofern der konservativen Richtung an, als seine Ufer noch gradlinig gezogen und der beherrschenden Architektur untergeordnet sind (Abb. 11). Vor dem Schloß verläuft der Umriß rechtwinklig und erweitert sich auf der Parkseite zu einem Halbrund, in dessen Scheitel das Reiterdenkmal eingestellt ist. Die Ufer als solche sind aber naturalistisch behandelt, flach, als ob es sich um eine Viehtränke handelte, und dem Graswuchs überlassen, was um so bemerkenswerter ist, als der See doch unmittelbar beim Hause liegt und somit als Hauptparterre zu gelten hat. Rigaud, dessen Stich

etwa 15 Jahre später entstanden ist als die Parkanlage selbst, hat alles darangesetzt, die Schematismen zu mildern, und den Beweis erbracht, daß man sich den Verlauf des Ufers zum mindesten natürlich vorstellen konnte. Trotzdem ist dieser halbnaturalistische See von Lancelot Brown in einen Wiesengrund verwandelt worden, und ein neuer, wahrhaft natürlicher See lehnt sich seitdem an die Peripherie des Parks an, wo eine Bodensenkung die Ansammlung von Wasser begünstigt und rahmende Hügel den Umriß in natürliche Schwingung versetzen (Abb. 30). Obligatorisch ist diese Trennung von See und Gebäude allerdings nicht geworden. Man hat auch späterhin das Schloß recht gern mit dem Wasser in Beziehung gesetzt. Nur pflegt man die Rollen zu vertauschen. Während früher das Wasser an das Schloß herangerückt wurde, sucht jetzt umgekehrt das Schloß die Nähe des Wassers auf. Der Klassizismus erfindet also das Thema des Seeschlosses, das sentimental in eine gegebene Seelandschaft hineingestellt wird. Dieser Fall liegt in Monrepos vor, dem Landsitz des Herzogs Karl Eugen von Württemberg (Abb. 60). Hier ist das Gebäude ohne Frage der passive Teil, der sich in die Natur zu fügen hat. In Seen solcher Art wird die Bodenbewegung zum alleinigen Ausgangspunkt für die in Kurven geschwungenen Umrisse. Jetzt erst werden die Ufer von Baumgruppen unterbrochen und von Schilf überwuchert, so daß hie und da in der Tat nicht mehr festgestellt werden kann, wie weit die Formen natürlich gegeben oder künstlich geschaffen sind. Daß die ganze Poesie des Naturschönen über solchen Seen liegt und von der pflegenden Hand des Menschen kaum merklich berührt wird — darauf beruht das Gefühl von Harmonie, das ein solches Bild ausströmt. Aber so empfinden nur die Gebildeten. Die übrige Welt will Bootfahren. Ein Park wie derjenige von Monrepos ist reine Ufergestaltung, so daß man den Kahn als Verkehrsmittel kaum entbehren kann, und mit dem Kahn erreicht man dann auch die Insel, eine romantisch verwachsene Insel mit verstecktem Anlegeplatz und gotischem Aussichtsturm, von dem man nicht sagen könnte, ob er der historischen Pietät des Zeitalters, oder der objektiven Schaulust eines bürgerlichen Publikums gewidmet ist.



Abb. 60 Monrepos

STÄDTEBAU

Die Idealstadt. Platzanlagen. Denkmäler.

Der Städtebau als Kunstwerk ist ein Produkt aus drei ganz verschiedenen Entwicklungsreihen. Zunächst ist die Stadt, sobald man ihr Wachstum der Zufälligkeit entreißt und es planvoll zu gestalten bemüht ist, der Ausdruck einer bürgerlichen Gemeinschaft, der, wenn es sich um Residenzstädte handelt, vom Fürsten weitergetragen und zum Ausdruck der politischen Einheit überhaupt ausgebaut werden kann. Dieses kommunale Prinzip ist die Urkraft, die vom Altertum bis auf den heutigen Tag wirksam ist, wo Menschen gemeinsam wohnen und bauen. Denn wo nur ein paar Bauernhütten zusammenstehen, wird sich ein gewisser sozialer Ausdruck einstellen, schon allein deshalb, weil in der Lage eines Hauses zur Umwelt die Besitzverhältnisse des Bewohners mehr oder weniger aufrichtig in Erscheinung treten. — Zweitens ist die Stadtanlage ein Kunstwerk in engerem Sinn und kann als solches in formale Entwicklungsreihen eingespannt werden, zu deren Beobachtung der Kunsthistoriker in erster Linie berufen ist. Und zwar ist es auch da die Einheitsidee, der sich die Stadt unterwirft. Wie in der Systematik ausgeführt wurde, bildet die Einheitstendenz einen Hauptcharakterzug des Barockstiles. Wenn also der Städtebau gerade von dieser Idee ausgeht, wird er eben dadurch zu einem echten Barockproblem, und tatsächlich sind die gebräuchlichsten städtebaulichen Typen, mit denen man bis zum heutigen Tag arbeitet, im Zeitalter des Barock geprägt worden. Die Einheitsidee hat im Städtebau die gleiche Entwicklung durchgemacht, wie in den übrigen Künsten. Auch da kennt man eine unfertige Einheitsforderung in der Renaissance. Anschließend eine Anspannung der Einheitstendenz im Frühbarock, dann ein Nachlassen im Hochbarock und schließlich einen Aufstieg zu letzter und absoluter Einheit im Spätbarock, bis der Schematismus zur Utopie wird und sich überschlägt. Je mehr man die Idee verwirklicht, „alles, was in den räumlichen Gesichtskreis fällt, der Einheitstendenz zu unterwerfen", je mehr also die Baukunst auf die Situation als solche ausgeht, desto rücksichtsloser werden die alten, individuellen Stadtbilder in schematisch-dekorative Stadtbilder umgeschaffen. — Eine dritte, ganz andersartige Kurve wird endlich dadurch bestimmt, daß im Ablauf der Geschichte eine Wertschwankung zu beobachten ist zwischen Stadt und Land. Die Stadt war keineswegs immer und in gleichem Maße der Sammelpunkt der Kultur. Es gibt vielmehr kirchliche Gewalten, feudale Gewalten, fürstliche Gewalten, die in der ländlichen Scholle wurzeln, und die, wenn sie in der Übermacht waren, die Bürgerstädte schwer bedrängt haben. Und da liegt meines Ermessens das eigentliche Spätbarock-Problem, mit dem wir uns zu beschäftigen haben. Wir erleben im Spätbarock eine Entwertung der Bürgerstadt und die Ausprägung eines neuen, halbländlichen Stadttypus, die Gründung von Hof- und Beamtenstädten, die als erweitertes Hoflager zu gelten haben und zum Träger eines architektonischen Ideals bestimmt sind, das aus der Bürgersiedelung niemals hätte hervorgehen können. — Nimmt man nun noch hinzu, daß der Städtebau als Politik betrachtet eine außen- und eine innenpolitische Seite hat, daß er jahrhundertelang mit dem Festungsbau Hand in Hand gegangen ist und seinen fortifikatorischen Charakter nur langsam abstreift. Daß im Innern der Stadt Kirche und Rathaus, Schloß und Kaufhaus unablässig um die Vorherrschaft gekämpft haben und dieser Kampf an jedem Ort anders entschieden wird. Nimmt man ferner hinzu, daß das Material des Städtebaues ungeheuer zäh und dauerhaft ist, daß Gewaltiges und Kleinliches über viele Jahrhunderte als Wohltat oder als Schädigung empfunden werden. Und überdenkt man endlich die eigenartige Kurve des Bevölkerungszuwachses, die in den neueren Jahrhunderten eine kaum begreifliche Steigung aufweist und den Stadtbaumeister zwingt, mit ganz neuen Maßstäben zu rechnen, die

oft von Jahrzehnt zu Jahrzehnt veralten — so haben wir schon ein ganzes Bündel von Problemen, von den kein einziges ungelöst bleiben dürfte, wenn man ein so vielseitiges und vielteiliges Gebilde wie einen Stadtkomplex historisch und künstlerisch erklären wollte.

DIE IDEALSTADT

Die Renaissance ist ursprünglich Bürgerkultur. Der städtische Markt dient als freier, geistiger Tauschplatz [1]). Aus dem Zunftwesen, diesem partikularistischen Institut, war der bürgerliche Wohlstand und aus diesem die bürgerlich-gelehrte Bildung, der Humanismus hervorgewachsen, nirgends reiner und kraftvoller als in Florenz. Aber die Stadtanlage hat wenig davon profitiert Florenz ist noch heute Bürgerstadt, im Zentrum eng und winkelig, behaftet mit allen Zufälligkeiten, den Vorzügen und Nachteilen seiner historischen Entwicklung. Festungsmauern, die fortifikatorisch wenig bedeutet haben, schnüren die Häusermasse bald fest, bald locker zusammen, und das Rückgrat des Ganzen bildet der Arno, der in schön geschwungener Kurve die Stadt durchzieht und nicht so sehr durch seine zeitweilige Schiffbarkeit, sondern dadurch Wohlstand und Verkehr der Stadt förderte, daß hier die Brücken lagen, über die Warenzüge und Heere, Pilger und Reisende aller Art den Weg über Siena nach Rom antreten konnten. Die eigentümliche Schönheit von Florenz beruht auf einer wohlbegründeten Einzelheit seines Wachstums, auf dem Gleichgewicht zwischen kirchlicher und weltlicher Machtentfaltung, das kaum an einem Platz Europas mit dieser Selbstverständlichkeit getroffen wird, wie gerade hier (Abb. 61). Rechts der Marmordom mit Campanile und Kuppel, die zum Schönsten gehört, was menschlicher Geist überhaupt erdacht hat, dem eigentlichen Wahrzeichen der Stadt. Weiter links der massive Quaderbau des Pal. Vecchio mit dem kecken Wagnis seines überschlanken Wachtturms, weniger imposant im Stadtbild, dafür aber um so viel mehr im Zentrum des Verkehrs gelegen, wie er den Brücken benachbarter ist, dem schönen Ponte Vecchio, auf dem der Handelsgeist der Stadt von alters her seine Verkaufsbuden aufgeschlagen hat. Seltsam ist nun, daß in ebendiesem Florenz, das vom Blühen und Knospen seinen Namen trägt und das von seinen Bewohnern gerade wegen seiner individuellen Eigenart über alles geliebt wird, daß in ebendiesem Florenz der Gedanke der Idealstadt auftaucht, der schon in seiner Entstehung und in allen seinen Konsequenzen genau das Gegenteil von dem bezweckt, was Florenz schön gemacht hatte. Es ist ein geborener Florentiner, Antonio Averulino, gen. Filarete, der in seinem umfangreichen Architekturwerk vom Jahre 1464 den Plan für eine regulierte Stadtsiedelung aufgestellt hat, und zwar für die speziellen Bedürfnisse des Mailänder Hauses Sforza, das von jeher feudaler und kriegerischer in der Welt stand, als die florentinischen Familien und sich ständig, wenn auch mit wenig Glück, im Bau von Festungen versucht hat [2]). Das Ganze hat die Form eines achtseitigen Sterns, dessen Spitzen als Bastionen benutzt werden sollten. Der Gedanke der regulierten Stadt, wie ihn die Renaissance aufgefaßt hat, stammt also einerseits aus der Festungskunst, andererseits aus dem rein theoretischen Bestreben, die Idee des Zentralbaues auf das Ganze einer Stadt zu übertragen. Dieses



Abb. 61 Florenz

[1]) Jak. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen. 2. Aufl. Kap. III. S. 122—126.

[2]) A. E. Brinckmann, Stadtbaukunst. Handbuch der Kunstwissenschaft, Ergänzungsband, Berlin 1920, S. 42.

formale Einheitsstreben tritt aber praktisch noch nicht in Kraft. Es verbleibt im Bereich der Phantasie und wird kaum irgendwo ernst genommen.

Am Anfang des 16. Jahrhunderts verschiebt sich der kulturelle Schwerpunkt Italiens von Florenz nach Rom, das für nahezu 200 Jahre, d. h. für den Frühbarock und den Hochbarock die Vorherrschaft über die Städte Italiens und des Abendlandes überhaupt an sich reißt. In Rom lagen erstens die sozialen Verhältnisse anders als in Florenz, und zweitens brachte die Stadt, ihre uralte Geschichte und ihre außergewöhnliche Lage vollständig neue bauliche Möglichkeiten und Unmöglichkeiten mit sich. Das Papsttum umgibt sich mit dem Glanz weltlicher Nepotenhäuser, die das Erbe der florentinischen Bürgerkultur weiter verwalten. Rom erzeugt also jene Verschmelzung von Patriziat und Episkopat, von Sinnenfreude und religiösem Pathos, die für das Zeitalter der Gegenreformation charakteristisch geworden ist. Was an dem barocken Rom immer wieder in Erstaunen setzt, ist das Fehlen aller Feudalismen. Obwohl ein Geburtsadel existiert, vielleicht ein älterer und reicherer als anderwärts, herrscht er doch nur da, wo die Kirche sich seiner bedient. Die führenden Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts sind in der Mehrzahl kirchliche Homines Novi, Parvenüs in allen Schattierungen vom Genie bis zum Abenteurer. Verspätete Humanisten borgen sich ihre Ahnen im Altertum und in der Mythe. Provinzialen, die Glück hatten, überschütten ihren dunklen Geburtsort mit nachträglichem Lorbeer. Wieder andere sind in wenigen Jahren so unermeßlich reich, daß die Herkunft keine Rolle mehr spielt. Und diesen gleichen Geist riesengroßer Zufälligkeit atmet die Stadt als solche. In den Bürgerstädten hatten die Mauern stets zu dicht gestanden. Rom allein füllt den aurelianischen Festungsring nur zum dritten Teil. Einöden liegen mitten in der Stadt. Das Terrain ist billig und die Auswahl an Bauplätzen groß, so daß die Nepoten und ihre Paläste oft ein ganzes Stadtquartier beherrschen. Dabei baut man im Grunde genommen unfeudal, nicht gerade bürgerlich aber doch als Privatmann, jedenfalls ohne souveränen Machtanspruch. Was von großen Alignements vorhanden ist, verdankt man ausschließlich der antiken Stadt, in der ja riesige Menschenmassen und ein kaum zu begreifender Machtkomplex schon vor $1^1/_2$ Jahrtausenden die Linienführung erweitert und energievoll verschönert hatten. Da sind die alten Straßenzüge der Via Flaminia und der Via Appia, da sind die alten Arenen und Thermen, Mausoleen und Tempel, deren Grundmauern für die barocke Stadt nutzbar gemacht werden. Lockere Bebauung und monumentale Straßenzüge, beides Erbstücke der Kaiserzeit, schaffen Platz für den breiten Subjektivismus des römischen Hochbarock.

Noch auffallender als in der Stadt, ist das Fehlen feudalistischer Bauformen auf dem Lande. Italien besitzt keinen ländlichen Schloßtypus. Die Castelli der Adelsfamilien waren kaum mehr bewohnbar. Die Renaissance hatte keine Schlösser, sondern Villen gebaut. Um 1500 ist die feudale Tradition so völlig abgestorben, daß die herzoglichen Nepoten, die Rovere, d'Este, Farnese zum Typus des Stadtpalastes greifen müssen, wenn sie ihre Macht auf dem Lande repräsentieren wollen. Das größte und letzte Herzogsschloß, Caprarola, ist eine solche Verbindung von Bastion und Stadtpalast, die trotz dem phantastischen Aufwand nicht souverän, sondern großbürgerlich wirkt (Abb. 90). Mit dem Vorschreiten der Gegenreformation hören die Säkularisationen dann bald wieder auf und die Landvillen nehmen wieder jenen privaten, ästhetischen Charakter an, den sie ursprünglich besessen hatten. Frascati ist Sommerfrische. Seine Villen zeigen keine Spur von grundherrlicher Prätention. Auch das päpst-

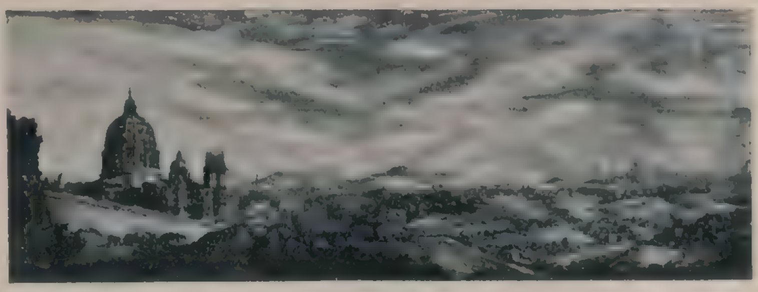


Abb. 62 Rom (Silvestre)



Abb. 63 Richelieu (Silvestre)

liche Castel Gandolfo, ein Stadtpalast auf veralteten Bastionen, besitzt weder politische, noch fortifikatorische Bedeutung. Kein Papst hätte je daran gedacht, dort seine Hauptresidenz aufzuschlagen. Denn die Macht der Kurie wurzelt nach wie vor in den Reliquiaren von St. Peter.

Dieser Gesamtlage entspricht es, wenn das Thema der Idealstadt den italienischen Hochbarock kaum beschäftigt hat. Obwohl die Landstadt Gattinara schon im 16. Jahrhundert in Form eines antiken Kastrums angelegt und Livorno, eine Filialschöpfung von Florenz, mit einem rechtwinkligen Straßensystem ausgestattet worden war[1]), sieht und lehrt man in Rom nichts anderes als die geniale Asymmetrie. Italien reguliert vornehmlich die Garnisonen, wo ja ein höherer Grad von Disziplin beobachtet werden muß, und in denen sich aufzuhalten von den Künstlern sicher am wenigsten ersehnt worden ist. Dagegen hat Frankreich von vornherein das soziale Moment im Städtebau erkannt, politische und ästhetische Werte gleichgesetzt und die regulierte Siedelung als idealen Typus empfunden: „Une ville riante, c'est une ville de carte" [2]).

In Frankreich bestand von jeher ein anderes Verhältnis zwischen Stadt und Land, als in Italien. Die Renaissance war dort nicht bürgerlich, sondern königlich gewesen. Das Königtum hatte mit der Pariser Bürgerschaft oft genug im Kampf gelegen und war darauf angewiesen, sich ländliche Stützpunkte zu schaffen. Der Louvre Franz' I. war eine humanisierte Zwingburg und die Landschlösser, das wasserreiche Fontainebleau, das feste St. Germain, Vincennes mit seinen mittelalterlichen Traditionen standen dem Stadtschloß ebenbürtig, wenn nicht bevorzugt gegenüber. Obwohl die Könige gelegentlich in Paris residieren, empfinden sie für die Bürgerstadt keine Sympathie und die königlichen Bau-Interessen drängen ständig aus der Stadt auf das Land hinaus. Jedenfalls bewegte sich der ländliche Schloßbau in einer Richtung, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zum Typus der Feudalsiedelung führen mußte, und zwar geht der Kardinal Richelieu mit dem Beispiel voran, seine nahezu königliche Machtstellung in einer Stadtgründung großen Stils zum Ausdruck zu bringen. Das Privileg für die neue Stadt ist 1631 von Ludwig XIII. bewilligt worden. Um 1642 scheint die Anlage in der Hauptsache vollendet gewesen zu sein, um dann nicht mehr weiter zu wachsen und seit der Revolution der Verödung anheim zu fallen. Für die Auswahl des Bauplatzes sind bezeichnenderweise weder fortifikatorische noch wirtschaftliche Gesichtspunkte maßgebend gewesen. Es ist vielmehr das ärmliche Geburtshaus des Kardinals im Poitou, das wie eine Reliquie in ein imposantes Schloß eingebaut wird und somit indirekt die Lage der Stadt bestimmt. Wie aus dem Grundriß von Nicolas Tassin ersichtlich ist, liegen Schloß und Stadt noch nicht in der gleichen Achse, sondern seitlich nebeneinander[3]). Die Landstraßen begegnen sich in einem Sternplatz, der auf den großen Stern im Park von Versailles sicher nicht ohne Einfluß gewesen ist (vgl. oben S. 42). Die Hauptachse führt über weitläufige Vorhöfe zu dem karreeförmigen Schloß, ein seitlicher Strahl diagonal auf den Stadtkomplex zu. Die Stadt selbst wiederholt das abgegriffene Schema des antiken Kastrums, das ja auch den Galliern nicht unbekannt geblieben war. Be-

[1]) A. E. Brinckmann, Stadtbaukunst. Berlin 1920. S. 42—43. Abb. 48.

[2]) Abbé Tallement, Bericht über Richelieu; Brinckmann, Stadtbaukunst. S. 39.

[3]) A. E. Brinckmann, Stadtbaukunst. S. 37. Abb. 42. Derselbe, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. S. 303. Abb. 329.

zeichnend ist, daß im Stadtgrundriß kein einziges Strahlensystem, d. h. kein einziger schiefer Winkel vorkommt. Man hat sich offenbar aus praktischen Gründen davor gescheut, den Bürgern ohne dringenden Grund schiefwinklige Parzellen zur Bebauung anzubieten. Von der schrägen Zufahrtsallee aus bot sich dem Besucher ein seltsam feierlicher Anblick, den Silvestre uns im Stich überliefert hat (Abb. 63). An Regularität läßt die Anlage nichts zu wünschen übrig. Schnurgerade Gräben und Wälle, gleichmäßig verteilte Tore, gleichförmige Häuserreihen und reichlich bemessenes leeres Baugelände werden beherrscht von dem einzigen Monumentalbau der Stadt, einer absichtlich gotisierenden Kirche. Die Markthalle auf der Gegenseite, ein primitiver Holzbau, kam als Gegengewicht kaum in Betracht. Das Ganze hat daher den Charakter einer Abtei-Anlage, zu der vielleicht Fécamp, die Benediktinerstadt, das ideale Urbild abgegeben hat.



Abb. 64 Versailles (1665)

Ludwig XIII. besaß in bezug auf Städtegründungen keinen Ehrgeiz. Statt dessen erwirbt er den Jagdgrund von Versailles, errichtet dort ein kleines, preziöses Jagdschloß und legt somit den Grund zu der glanzvollen Bautätigkeit seines Sohnes, während die Pariser Bautätigkeit, insbesondere der Louvrebau, der Initiative Richelieus überlassen bleibt. Nach diesem Vorspiel war es für Ludwig XIV. von vornherein zweifelhaft, ob er den Ausdruck seiner absolutistischen Königswürde in der Stadtresidenz oder in der Landresidenz suchen sollte. Für das Pariser Bürgertum empfand er ebensowenig Sympathie wie seine Vorfahren. Der Landadel andererseits, der sich seit der Fronde in einen Hofadel umgebildet hatte, stand ihm sozial und politisch näher. Die königliche Hofhaltung war also weder kulturell noch historisch an Paris gebunden und überdies sah Ludwig XIV. in Versailles sein eigentliches Elternhaus (Abb. 64). Versailles tritt also nochmals, und diesmal ernster als früher mit dem Louvre in Konkurrenz. Von 1662 ab ist Versailles mit allem, was dazu gehört, Park, Schloß und Stadtanlage die persönlichste Angelegenheit des Königs, während der Louvre dem pflichteifrigen Colbert anvertraut wird. Wir wissen zwar, daß Colbert in den ersten Jahren seiner Amtszeit den Louvre als Wohnschloß betrachtet und für Bernini z. B. ein förmliches Wohnprogramm ausgearbeitet hat. Aber gerade von diesem Gedanken rückte die Zeit ab. Auf dem alten, von der Stadt eingeengten Gelände konnten die Ansprüche, die Ludwig XIV. an ein Residenzschloß stellte, überhaupt nicht mehr befriedigt werden, und Bernini beurteilte die Situation vollkommen richtig, wenn er die ihm gestellte Aufgabe schlechterdings für unlösbar erklärte[1]). In Versailles dagegen fühlte man sich frei und modern. Obwohl Colbert sich nur widerwillig von dem Gedanken der Stadtresidenz losmacht, verfügt der König im Jahre 1668, daß der Louvre administrativen Zwecken überlassen und Versailles als Hauptresidenz ausgebaut werden soll. Das Louvreproblem, wie es in den 60er Jahren aufgefaßt und unendlich viel diskutiert wird, enthält also als grundlegenden Programmpunkt eine Abrechnung zwischen Stadtresidenz und Landresidenz, die ganz unabhängig von künstlerischen Fragen auf eine Entscheidung hindrängt und mit

[1]) Chantelou, S. 333.



Abb. 65 Versailles, Place d'Armes

dem Neubau von Versailles endgültig zu gunsten des Landschlosses entschieden worden ist. Das Wachstum der Stadt Versailles war dann nur die Probe darauf, ob es dem König gelingen würde, das öffentliche Interesse dauernd an Versailles und seinen Hofstaat zu fesseln. Wie die Verhältnisse lagen, ergab es sich ganz von selbst. Der königliche Troß, Bediente, Arbeiter, Handwerker, hohe und niedere Beamte, die Garnison usw. hätten allein genügt, eine Stadt zu bevölkern. Dazu kommt die Ansiedelung von Adelsfamilien, deren Charge es mit sich bringt, in königlicher Nähe zu wohnen. Die Verlegung des Regierungssitzes von Paris nach Versailles, die im Jahre 1682 erfolgt ist, war dann der Schlußakt einer von langer Hand vorbereiteten, höfischen Emanzipation. Von diesem Jahre ab steht das bürgerliche Paris unter Vormundschaft und vielleicht wäre in seinem Wachstum eine Stockung eingetreten, wenn sich die Vielheit der Bürger nicht doch auf die Dauer als die stärkste Macht im Staate erwiesen hätte.

Die fürstliche Idealstadt, wie sie in Versailles verkörpert ist, ist eminent unhistorisch. Es fehlt ihr die Anlehnung an die Straßen des Weltverkehrs und an einen natürlichen Flußlauf, der bis dahin ein Stück Naturschönheit in die Häusermasse hineingetragen hatte. Es fehlen ihr die Festungswerke, die praktisch zwar hinderlich waren, künstlerisch aber den Vorzug hatten, die Siedelung zu rahmen und die Häuser zusammenzuhalten, wie ein Schäferhund seine Herde. Von alledem weiß die Fürstenstadt nichts. Den Flüssen und Handelsstraßen geht man geflissentlich aus dem Wege und durch den Fortfall der Festungsmauern, die in dem innerlich geordneten Land nicht mehr benötigt werden, verzettelt sich die Stadt ins Weite und verliert sich in jener Uferlosigkeit, die an modernen Städten meist so formlos wirkt. Was die Fürstenstadt diesem Ausfall gegenüberzustellen hat, ist der Ausdruck der Königsidee, der auf zweierlei Weise erzielt wird: erstens negativ durch die Entwertung der kirchlichen Denkmäler und zweitens positiv durch eine spezifisch königliche Straßenregulierung.

Die Schönheit gewachsener Städte beruht großenteils auf der Vorherrschaft der Kirche im Stadtbild, auf dieser nachdrücklichen Betonung des Erhabenen, die man dem christlichen Mittelalter in Ewigkeit danken wird. In Richelieu, der Kardinalsgründung, war dieses Verhältnis zwischen Kirche und Stadt beibehalten worden. Versailles dagegen hat mit der Entrechtung des Sakralbaues Ernst gemacht und ihn in eine untergeordnete Rolle zurückgedrängt, die ihm schlecht ansteht. Die Schloßkapelle besitzt keinen Turm und ihr steiler Giebel wirkt wie eine architektonische Improvisation[1]). Die beiden anderen Kirchen der Stadt, St. Louis und Notre-Dame, sind, abgesehen von ihrer architektonischen Geringwertigkeit, aus der Hauptachse herausgerückt und in eine Art Pendantwirkung eingestellt, deren Fadheit dem Wesen des Gotteshauses widerspricht. Es fragt

[1]) Saint-Simon nennt das Kapellendach „cet horrible exhaussement“ und macht den ironischen Vorschlag, das ganze Schloß dieserhalb zu überhöhen.

sich nun, durch welche Mittel die Fürstenstadt diesen Verlust an Feierlichkeit auszugleichen versucht hat, und ob es überhaupt architektonische Motive gibt, die man als Ersatz für die sakralen gelten lassen kann.

In Richelieu hatten Schloß und Stadt seitlich nebeneinander gelegen. Versailles dagegen komponiert Schloß und Stadt in gemeinsamer Achse und es bedeutete, wenn man schon Fürstenstädte bauen wollte, keinen geringen Zuwachs an Ausdruck, wenn die Bürgerschaft sich servil vor dem königlichen Gittertor ansiedelte. Was unter solchen Umständen als Grundprinzip der Stadtanlage übrig blieb, war ein System von Auffahrtsstraßen, die in Form einer Patte d'oie gezogen sind (Abb. 65). Der Grundriß von Richelieu war dem Strahlungsmotiv aus dem Wege gegangen. Hier dagegen wird im Namen des Königs gefordert, daß die Bürgersiedelung durch ein Strahlungsmotiv entkräftet und das Interesse ungeteilt dem Schloß zugeführt wird; daß die Stadt nicht mehr konzentrisch gruppiert sein solle, wie das in den gewachsenen Städten die Regel gewesen war, sondern exzentrisch.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß die strahlenförmige Straßenführung, die für unser Gefühl so nahliegend und nicht einmal reizvoll ist, von den absolutistischen Städtegründern als Idealmotiv aufgefaßt worden ist, das dazu bestimmt war, die kirchlichen Vertikalideen in eine weltliche Horizontalidee umzuwandeln. Und vielleicht gibt es in einer Stadt, wo der Kirchenbau nichts zu sagen hat, in der Tat kein stärkeres Erhebungsmittel für die Psyche des Einwohners, als daß die Hauptstraßen auf die Respektskulisse eines Fürstenschlosses auslaufen. Der Fürst andererseits empfindet es als Machtmoment, wenn die wachsamen Fenster seiner Residenz dem Bürger auf die Haustüre schauen, wenn das Leben der Stadt sich unter den Augen des Monarchen abspielt. Das Strahlungsmotiv ist es dann auch, worin sich eine organische Vervollkommnung des fürstlichen Städtebaues feststellen läßt.

Als Vorbild für das Strahlungsmotiv von Versailles nennt Brinckmann verschiedentlich die Piazza del Popolo in Rom (Platz und Monument, S. 141; Die baugeschichtlichen Grundlagen des Karlsruher Stadtplanes, Zeitschrift für Bauwesen, Bd. 63, Berlin 1913, S. 620; Baukunst des 17./18. Jh., S. 310; Stadtbaukunst, S. 48). Ich halte diese Ableitung für unzutreffend. Zunächst hat man unter den Strahlungsmotiven einen italienischen und einen französischen Typus zu unterscheiden, die prinzipiell voneinander abweichen. Ich stelle ein italienisches und ein französisches Beispiel in schematischer Zeichnung nebeneinander, von denen das erstere der Villa Montalto in Rom, das zweite dem Schloß Vaux-le-Vicomte entnommen ist (Abb. 66). In Italien liegt der Brennpunkt bei dem Portal und die Strahlen divergieren in das Grundstück hinein, um sich in einem Terrassenbau wieder zu vereinigen. (Ebenso in Villa Aldobrandini). In Frankreich dagegen liegt der Brennpunkt beim Hause

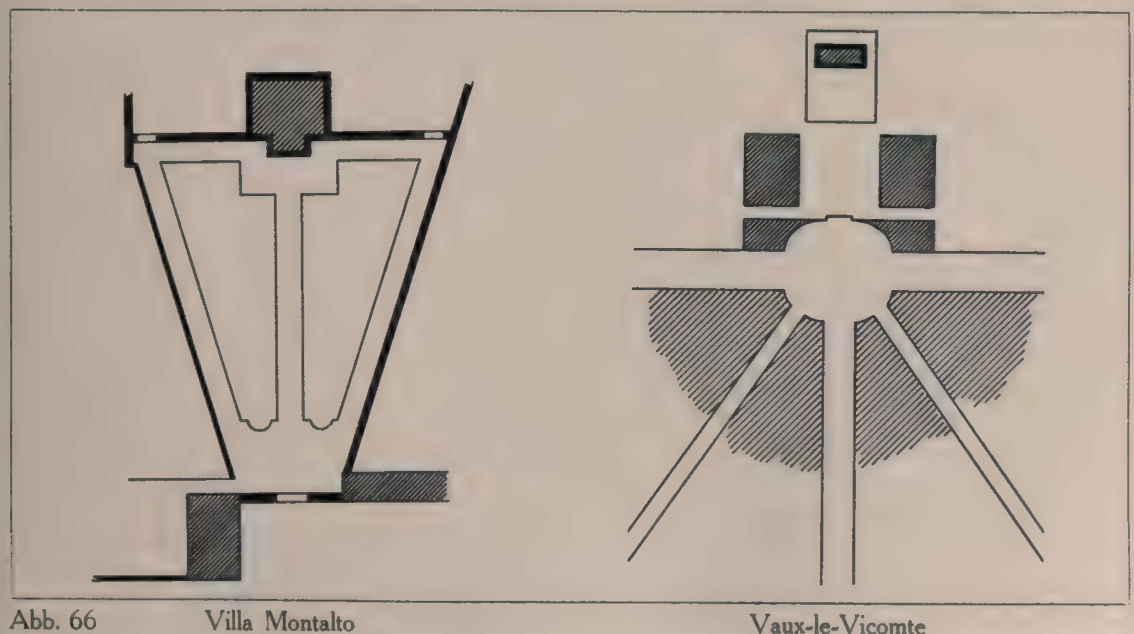


Abb. 66 Villa Montalto Vaux-le-Vicomte

selbst und die Strahlen laufen ins Unendliche hinaus, wo kein architektonisches Mittel sie wieder zu sammeln vermag. Es besteht kein Zweifel darüber, in welche Gruppe die Piazza del Popolo einzuordnen ist. Die berühmte Patte d'oie, von der die Via di Ripetta und der Corso antiken Ursprungs sind, entsteht erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Regulierung der Via del Babbuino, im Zusammenhang mit den Straßenregulierungen Sixtus' V. und unter der Hand des gleichen Fontana, der die Strahlungsmotive in Villa Montalto und Villa Aldobrandini angelegt hatte. Dem entspricht es, wenn das Straßensystem ganz und gar dem italienischen Typus folgt. Der Brennpunkt der Strahlung liegt bei dem Stadttor und die Straßen divergieren in das Stadtgebiet hinein. Dagegen besitzt Rom kein einziges Strahlensystem, das radial aus der Stadt herausgeführt hätte.

In Versailles lagen die lokalen Vorbedingungen vollkommen anders, und schließlich wird man auch ein anderes formales Wollen voraussetzen müssen. Zunächst handelt es sich hier nicht um städtische Straßen, sondern um bepflanzte Avenüen, die als Straßentypus ihre eigene Geschichte haben. In Italien kannte man wohl die Allee als Gartenmotiv, aber die Avenüe, die städtische sowohl wie die ländliche, war so gut wie unbekannt. Rom besitzt bis auf den heutigen Tag noch keine und man wird wahrlich nicht wünschen, die Campagna von Avenüen durchzogen zu sehen. Nach Frankreich scheint der Typus der Avenüe schon im Zeitalter Ludwigs XIII., und zwar vom Norden her eingedrungen zu sein. Brinckmann selbst hat — sicher mit Recht — die Erfindung dieses Straßenmotivs dem holländischen Städtebau zugeschrieben. (Baukunst des 17./18. Jh., S. 308: „Allerdings darf Frankreich, so beherrschend seine Gartenkunst seit Lenôtre für Europa ist, sich nicht die Erfindung des Promenadenweges zurechnen. Die ersten Beispiele finden sich in den Niederlanden, vorzüglich in den holländischen Teilen und die Linden in Berlin sind bereits 1650 nach dem Vorbild der Stadt Cleve angelegt worden.") In Vaux waren es speziell die Auffahrts-Avenüen, die den Neid des Königs und die Kritik der Zeitgenossen herausgefordert haben, „ces avenues d'arbres transplantés et venus en une nuit comme leurs maîtres; avenues à qui les grandes rivières servent de canaux et coulent un si long espace avec les larmes et le sang du peuple; avenues plus spacieuses que les cours des Rois et des Reines" (Charles Cotin, Réflexions sur la conduite du Roi, Paris, Pierre Le Petit 1663). Es liegt also nahe, daß der König gerade diese Avenüen in Versailles nachgeahmt und womöglich übertroffen sehen wollte. — Zweitens ist die Bebauung von ganz anderem Stil. Die Place d'Armes ist eine Breitenkomposition, während die Piazza del Popolo eine Höhenkomposition gewesen war. Dort sind es zwei Kuppelkirchen, die wie Ehrensäulen den Eingang zur Stadt markieren, hier zwei Marställe für mehr als 300 Pferde, breit gelagerte Flügelbauten vom Typus der Adelshotels mit vorgelagerter Cour d'honneur. Was unter diesen Umständen an Ähnlichkeit mit der Piazza del Popolo übrig bleibt, sind lediglich die gemeinsamen Divergenzwinkel von ca. 35°, eine planimetrische Einzelheit, die im Aufriß kaum mitspricht und der ich angesichts der fundamentalen Unterschiede kein allzu großes Gewicht beilegen möchte. — Drittens und letztens folgt die Patte d'oie von Versailles dem französischen Typus, der speziell in Vaux erdacht und monumental ausgestaltet worden war. Der Brennpunkt liegt beim Schloß und die Strahlen verlaufen ostwärts ins Weite, wie ein Schalltrichter, durch den das Königreich seine Befehle erhält. Nimmt man hinzu, daß das Strahlungssystem von Vaux aus der Zusammenarbeit von Levau und Lenôtre hervorgeht, die beide in Versailles weiter beschäftigt werden und fortan in ständigem Ideenaustausch gestanden haben, so kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Vaux auch für die Stadtanlage von Versailles das unmittelbare Vorbild abgegeben hat. Wir gewinnen daraus die Erkenntnis, daß die Gartenkunst dem Städtebau in gewisser Hinsicht voraneilt und daß es speziell Lenôtre ist, dessen monumentale Straßenführung weit über das Gebiet der Gartenkunst hinaus grundlegende Motive an den Städtebau des Zeitalters abgibt.

Der weitere Aufstieg der Idealstadt zu einer letzten und absoluten Einheitswirkung bleibt auch fernerhin mit dem Motiv der Strahlung verknüpft: von der einseitigen Strahlung der Patte d'oie geht man über zur allseitigen Strahlung, zum Sternsystem. Bezüglich der Aufgaben, die dem Städtebau gestellt werden, wäre zu erwähnen, daß die Stadtgründungen in Frankreich mit Versailles zum Stillstand kommen und daß es auch diesmal Deutschland ist, das halbfertige französiche Baugedanken zur Reife bringt. Deutschland tritt schon vor dem dreißigjährigen Krieg in eine Periode der Stadtgründungen ein, wird dann aber durch die inneren Wirren um nahezu ein halbes Jahrhundert zurückgeworfen. Trotzdem erholt es sich rasch und legt den Weg von der Festungsstadt zur fürstlichen Idealstadt auffallend schnell zurück, mit jener Zielstrebigkeit, die unserem Volke auch heute noch eigen ist. Überdies strömt dem deutschen Städtebau kostbare Kraft zu durch die Einwanderung der Hugenotten, die, wo nicht ganze Siedelungen, so doch ganze Stadtquartiere nach französischem Muster ausbauen.

An der Spitze der deutschen Stadtgründungen stehen die Wasserfestungen der oberrheinischen Tiefebene, in deren Anlage ein neues fortifikatorisches Prinzip zum Ausdruck kommt: die Abkehr von den alten Bergkastellen, die den modernen Schußwaffen nicht mehr standhalten, und die Aufnahme eines planierten Festungssystems, das offenbar aus Frankreich importiert wird und darauf hinausläuft, den Abstand vom Feind möglichst groß zu wählen und den feindlichen Geschossen ein Minimum von Angriffsfläche zu bieten. Voran geht Mannheim, dessen Gründung im Jahre 1606

mit derjenigen von Charleville zusammenfällt. Es ist Brinckmanns Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, daß ein französisches Festungsbuch die maßgebenden Vorbilder für Deutschland geliefert hat, dasjenige des Jacques Perret de Chambéry[1]). Es enthält u. a. den Idealplan einer Festungsstadt, der in Mannheim mit den nötigen praktischen Korrekturen in die Wirklichkeit übertragen worden ist. Die alte Renaissance-Idee, daß eine Festung sternförmig angelegt und mit radialen Straßen ausgestattet sein müsse, hat Perret festgehalten. Er kombiniert sie aber mit dem nordischen Prinzip, die Zitadelle exzentrisch anzuordnen, d. h. als Bastion in die Ringmauern einzubauen. Mannheim pflegt infolge seiner rechtwinkligen Straßenführung in die Reihe derjenigen Städte eingeordnet zu werden, die dem Schema des antiken Kastrums folgen. In Wirklichkeit hat man sich deutlich an Perret angelehnt. Mannheim war ursprünglich eine Rundfestung, und mußte eine solche sein, um sich der Halbinsel anzupassen, die durch den Zusammenfluß von Neckar und Rhein gebildet wird (Abb. 67). Am Rande dieser Rundfestung wurde genau nach dem Perretschen Vorbild die Zitadelle eingesetzt, die Friedrichsburg, die an der Rheinseite lag und 80 Jahre später, in der Zerstörung von 1689, geschleift wurde[2]). An ihrer Stelle ist von 1720 ab das heutige Schloß aufgeführt worden. Das einzige, allerdings wichtige Motiv, worin der Mannheimer Plan sich von dem Perretschen unterscheidet, ist die rechtwinklige Straßenführung, das kunstlose Karree-Schema, mit dem man den Bereich der Bürgerstadt ohne Rücksicht auf die Rundform des Ganzen und offenbar aus praktischen Erwägungen heraus ausgesetzt hat. Während also das Schloß im 18. Jahrhundert erneuert wird und die breite Lässigkeit eines legitimen Fürstenschlosses annimmt, bleibt das Straßensystem in den primitiven Vorstellungen der Gründungszeit befangen, ein Gegensatz, der nicht mehr zu tilgen ist und der eine wirklich frappante Wirkung im Stadtbild von Mannheim nicht aufkommen läßt.



Abb. 67 Mannheim (um 1660)

Nachdem in der Gründung von Rastatt im Jahre 1689 eine recht unglückliche Verbindung von Festung und Fürstenstadt geschaffen worden war[3]), ist Ludwigsburg, dessen Privilegien im Jahre 1709 ausgeschrieben werden, die erste deutsche Stadtgründung, für die keine fortifikatorischen, sondern rein ästhetische Gesichtspunkte maßgebend gewesen sind. Die Anlage folgt insofern dem Typus von Richelieu, als Stadt und Schloß noch nicht in gemeinsamer Achse, sondern in einem Winkel von 90° nebeneinander liegen. Und wenige Jahre später, im Jahre 1715, steigt dann der deutsche Städtebau zu derjenigen Gründung empor, die nicht nur dem Stadtideal des Spätbarock am nächsten

[1]) Jacques Perret de Chambéry, Des fortifications et artifices, architecture et perspective. Paris 1601. Deutsch von J. Th. de Bry, Frankfurt a. M. 1602. Vgl. Brinckmann, Französische Idealstädte, Zeitschrift „Der Städtebau", Jahrgang 1909; dazu Brinckmann, Stadtbaukunst, S. 44. Abb. 51.

[2]) E. Gothein, Mannheim im ersten Jahrhundert seines Bestehens. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 43, 1889.

[3]) Köhler, Archivalien der Stadt Rastatt. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 43, 1889, Anhang.

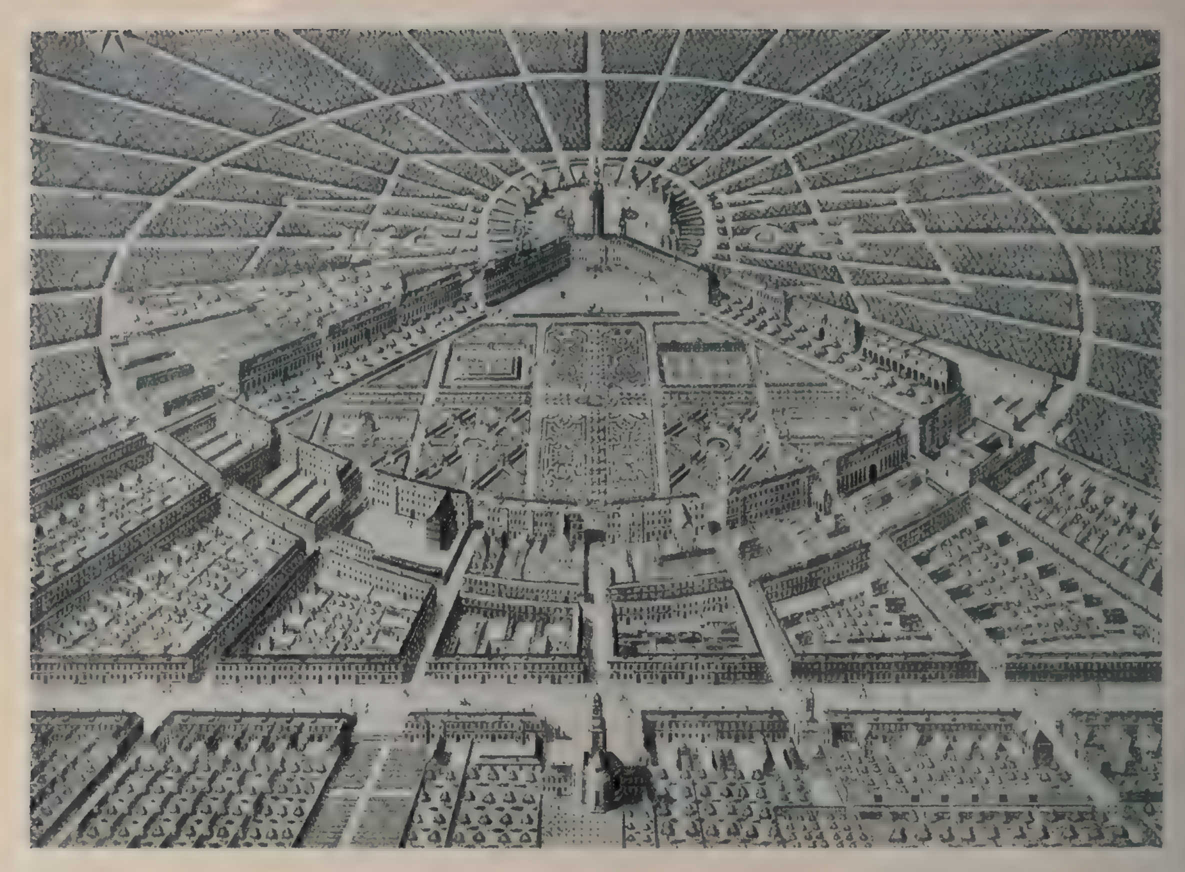


Abb. 68 Karlsruhe i. B. (Chr. Thran)

kommt, sondern auch im 19. Jahrhundert lebensfähig geblieben ist: zur Gründung von Karlsruhe in Baden (Abb. 68). Das Ganze ist ein Sternsystem, von dessen Umkreis $^{3}/_{4}$ für den Forst und $^{1}/_{4}$ für die Stadt reserviert sind. Die Stadt ist also nach Art eines Lichtkegels aus dem Stern ausgespart und nimmt auf diese Weise eine Form an, die Brinckmann treffend als ein barockes Keilsystem bezeichnet[1]). Die Sternform und die Keilform sind geschickt miteinander verschmolzen worden, obwohl eigentlich alle Beteiligten, der Park, das Schloß und die Stadt ihren Tribut an die grandiose Tollheit des Ganzen haben entrichten müssen. Der Park wirkt so unwohnlich wie möglich, denn seine Boskettquartiere sind dem Strahlungssystem zum Opfer gefallen. Das Schloß muß eine Synthese schaffen aus Zentralbau und Frontalbau, für die es kein Vorbild gibt, und wählt zu diesem Zweck eine verunglückte T-Form, die im Kanon der Baugeschichte als unrühmliches Unikum dasteht. Man erkennt die Ratlosigkeit des Baumeisters in einem Fall, wo die Konvention versagt und Gebäudeformen improvisiert werden müssen. Die Stadt endlich war nur eine Resonanz für das Schloß und folgte, wenn man schon mit siedelungstechnischen Ausdrücken sprechen will, dem Typus eines Straßendorfes, das sich ein Stück weit an einer vielbefahrenen Heerstraße entlang zieht. Wie aus dem Riß von Chr. Thran hervorgeht, war die Tiefenachse der Stadt überhaupt nicht ausgebaut, sondern mit einer Kirche abgeschlossen, die vom Schloß gesehen als Point-de-vue diente. Die dankbare Aufgabe, die Tiefenachse als den eigentlichen Kern der Bürgerstadt auszugestalten, fiel daher dem Klassizismus zu und wurde vom Jahre 1787 ab zum Gegenstand einer Konkurrenz, auf die ich anläßlich der Platzanlagen zurückkomme.

[1]) Brinckmann, Stadtbaukunst. S. 50.

Die Herkunft des Sternsystems ist nach dem oben Gesagten leicht zu bestimmen. Es stammt keineswegs aus den alten Festungsplänen, wo es sich ja mit Ausnahme von Palma Nuova noch nirgends als durchführbar erwiesen hatte, auch nicht aus dem Perretschen Plan, den Brinckmann offenbar in die Genealogie der Stadt aufnehmen möchte[1]). Das Sternsystem gehört vielmehr zu denjenigen Motiven, die ähnlich wie die Patte d'oie aus der Gartenkunst in den Städtebau übergehen, resp. aus der Forstwirtschaft, die seit mehr als 40 Jahren mit Sternplätzen großen Formates arbeitete. Es ist der große Stern im Park von Versailles, das Monumentalmotiv Lenôtres, das in diesem Fall zum Prinzip einer Stadtsiedelung gemacht wird. Der Sternplatz war genau ein Menschenalter später als die Patte d'oie in die Gartenkunst aufgenommen worden, und dem entspricht es, wenn er auch genau ein Menschenalter später in den Städtebau aufgenommen wird. Die Entwicklung von der einseitigen Strahlung zur allseitigen Strahlung ist eine zu natürliche, als daß man sie durch Zwischenglieder stützen müßte. Fraglich ist nur das Eine, wie die Bebauung des Sternplatzes zustande kommt, und dafür gibt es zwei Erklärungen. Erstens folgte man dem Vorbild der Menagerie von Versailles, die bereits im Jahre 1665 als Zentralbau angelegt worden war, und deren Käfige sich fächerförmig auseinanderbreiten. In Karlsruhe ist das Motiv der Menagerie nicht nur formal, sondern auch sachlich festgehalten. Denn das rückwärtige Schloßrondell war, wie aus dem Plan ersichtlich ist, mit etwa 20 Käfigen für Wild, Geflügel und seltene Tiere umstellt. Und zweitens richtete man sich nach dem Muster der Eremitagen, die speziell in Deutschland als Stern angelegt und mit zentralen Aussichtstürmen versehen zu werden pflegten[2]). Als Eremitage hätte Karlsruhe allerdings mit isolierten Pavillons arbeiten müssen, dem Motiv von Marly, das ja für zentrale Anlagen ganz besonders geeignet war. In diesem Fall aber, wo es sich um eine vollwertige Residenz handelte, glaubte man auf ein monumentales Flügelschloß nicht verzichten zu dürfen und hat es vorgezogen, dem Schloß die absurde T-Form zu geben, die oben als Synthese zwischen Zentralbau und Zweifrontenbau charakterisiert worden ist.

Der utopistische Charakter der fürstlichen Idealstadt äußert sich vornehmlich darin, daß zugleich mit dem Grundriß auch die Bebauung schematisiert werden müßte. Um dem Schloß die unbedingte Vorherrschaft zu sichern, müßten theoretisch sämtliche Gebäude der Stadt neutralisiert werden. Für die Kirchen hat sich meist keine passende Formel finden lassen. Die übrigen öffentlichen Gebäude, soweit sie nicht vom Schloß aufgezehrt werden, hat man in mehr oder weniger starre Symmetrien eingespannt. In Mannheim hat man es sogar gewagt, Kirche und Rathaus aneinander zu kuppeln zu einem Bau, dessen Umriß dem Rathaus von Rennes nachgebildet ist. Die kirchliche und die städtische Behörde sind also mit einem Schlag unschädlich gemacht (Abb. 69). Endlich bleiben die Bürgerhäuser als das eigentliche Objekt der fürstlichen Vergewaltigung übrig.



Abb. 69 Mannheim, Marktplatz

Um ihre Uniformierung bemühen sich unzählige Vorschriften. Richelieu war damit vorangegangen, zwei Haustypen aufzustellen, die von den Bürgern je nach Besitz und Rang eingenommen werden

[1]) Brinckmann, Die baugeschichtl. Grundlagen des Karlsruher Stadtplanes, Zeitschrift f. Bauwesen 1913. Derselbe, Stadtbaukunst. S. 40—50.

[2]) Vgl. Clemenswerth, Fürstenried, Waghäusel, Neu-Strelitz, Carlsruhe i. Schlesien; Brinckmann, Stadtbaukunst des 18. Jh. Städtebauliche Vorträge 1914, S. 42 mit Abb. 46. Derselbe, Stadtbaukunst. S. 50.

konnten. Anderwärts, speziell in den Hugenottensiedelungen, regelt man nur die Gesimshöhen, die Dachformen oder auch die Materialfragen. In Karlsruhe wird ein Stadtmodell aufgestellt, nach welchem der Aufbau durchgeführt werden soll, mit der ausdrücklichen Erklärung, daß die Uniformierung der Fassaden nicht auf den Innenbau überzugreifen brauche[1]). Jedenfalls war die Regulierung des Bürgerhauses ein Problem, für das es schlechterdings keine befriedigende Lösung gab. Selbst ein so geistvoller Architekt wie Friedrich Weinbrenner hat für die Bebauung der Karlsruher Kaiserstraße keinen anderen Rat gewußt, als die Fassaden hinter einer Uniform von Arkaden zu verstecken, deren Monotonie freilich immer noch künstlerisch wirkt, während die schrankenlose Willkür der heutigen Bebauung mit Kunst überhaupt nichts mehr gemein hat[2]).



Abb. 70 München, Königsplatz

Rückbildung.

Der Klassizismus hat keine Idealstädte mehr geschaffen, denn von 1720 ab hören auch in Deutschland die Stadtgründungen auf. Die naiven Zeiten, in denen man geglaubt hatte, menschliche Siedelungen aus dem Boden stampfen zu können, waren vorüber. Die Neugründungen hatten sich vielfach als verfehlte Spekulationen erwiesen und dazu geführt, daß die verschuldeten Fürsten sich und ihre Städte dem Judentum verschreiben mußten. Zudem tut die Demokratie ihre Wirkung. Mit der Erstarkung der bürgerlichen Persönlichkeit erfolgt eine Rückwanderung zum alten bürgerlichen Markt, und es wird zur Angelegenheit der Stadtverwaltungen, entweder selbständig, oder in Ge-

[1]) Zusatzbemerkung von 1722 zu dem Karlsruher Privilegienbrief von 1715: „Obwohl wir auch gnädigst verlangen, daß die Häuser dieser Stadt in einer äußerlichen zierlichen Gleichheit aufgestellt werden sollen und deshalb ein gewisses Modell gut befunden worden ist, so hat doch solches die Meinung nicht, daß dem Bauführer die Sache kostbar und sonst beschwerlich gemacht, viel weniger des Inbaues und Einteilung der Gemächer halber einig Ziel und Maß vorgeschrieben, sondern insofern außer der äußerlichen Facciata ganz freier Wille gelassen seie und bleiben solle, jedoch versehen wir uns, daß dergleichen Häuser von der Zeit der Annahme wenigstens in zwei Jahren völlig ausgebaut seien." Ehrenberg, Baugeschichte von Karlsruhe. 1909. S. 4—5.

[2]) A. Valdenaire, Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe 1919, S. 80,81 mit Abb. 56.

meinschaft mit dem Fürsten, das öffentliche Bauwesen zu überwachen. Freilich bezieht sich dann die Regulierung nicht mehr auf die Stadt als ganzes, sondern nur auf einzelne Partien. Die öffentlichen Gebäude lösen sich aus der Vormundschaft des Schlosses los und suchen sich als Individualitäten im Stadtbild zu behaupten, während das bürgerliche Geschäftshaus und das bürgerliche Einzelwohnhaus einer Privatkultur überlassen werden, deren Ungeschmack oft mit aufdringlicher Deutlichkeit zutage tritt. Außerdem hält der Rationalismus seinen Einzug. Man beschäftigt sich mit Pflastersystemen, Trottoiranlagen, Entwässerungen, verkehrstechnischen Fragen, und zwar sind es die Städte des Nordens: Kopenhagen, Amsterdam, London, die als Muster für den Komfort der Stadt angeführt werden. An dem Baugrund von Rom übt man rationalistische Kritik: „Romulus, lorsqu'il fonda la ville de Rome, parut s'embarasser fort peu de la bonté de son territoire. Enfectée de marais croupissans, traversée par une rivière non navigable, placée entre sept montagnes, aucune situation ne pouvait être plus mal choisie [1]).“ Schließlich stellt man die Fragen der Kanalisation sogar höher als alle künstlerischen Gesichtspunkte. „Envain différens Princes ont-ils fait des dépenses prodigieuses pour embellir les principales villes de leur domination; elles sont toujours demeurées des espèces de cloaques [2]).“



Abb. 71 Schinkel, Stadt am Wasser

Wenn schon der Klassizismus keine Idealstädte mehr gebaut hat, so hat er doch ein Stadtideal besessen, und zwar ist es die unnachahmlichste Stadt Europas, Athen, dem sich die archäologische Vorliebe zukehrt und das von jetzt ab den Ehrennamen hergeben muß für eine ganze Reihe sehr ungriechischer nordischer Großstädte, wo nur irgend das Volk der Tempelsäulen zahlreicher aus dem Boden geschossen ist, als gewöhnlich. Es mag sein, daß in der starken Hervorhebung des öffentlichen Gebäudes gegenüber den vielfach proletarischen Wohnquartieren wirklich ein Vergleichsmoment zwischen der klassizistischen und der antiken Stadt bestanden hat. Immerhin schafft man sich in der Akropolis von Athen einen allzu strengen Maßstab für das, was in den Städten des Nordens doch wahrlich mit ungeheuerem Aufwand an geistiger und wirtschaftlicher Energie ins Leben gerufen worden ist. Eine solche, auf eine Vorstadtwiese projizierte Akropolis ist der Königsplatz in München, wo dank der Kunst Leos von Klenze die Sonne griechischer scheint als anderwärts und nicht gerade die Menschen, aber doch der menschliche Geist griechischer wandelt als sonst (Abb. 70). „Die Bürger einer solchen Stadt wandern und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, und die Bürger, am gemeinsten Tage, fühlen sich in einem ideellen Zustand. Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düsteren Zustandes [3]).“ Freilich wird man dieses klassisch-formale Kunstwollen, wie es die Persönlichkeit Goethes beherrscht hat, nicht als Dogma des beginnenden 19. Jahrhunderts überhaupt auffassen dürfen. Denn neben der klassischen Strömung gibt es auch im Städtebau eine romantische, und auch diesmal ist es Schinkel, der das Gegensätzliche mit starkem Geist umspannt und uns das Traumbild einer mittelalterlichen Stadt überliefert hat: Felsen, Wasser, Bürgerhäuser — alles in seltener Freundschaft mit der Kathedrale, die nicht gebaut sondern gewachsen, nicht gemeißelt, sondern eben geträumt ist: ein ins Gotische übersetzter Claude Lorrain (Abb. 71).

[1]) Patte, Mémoires, pag. 2. [2]) Ebenda, pag. 28.
[3]) Goethe, Sprüche in Prosa. Verschiedenes Einzelne über Kunst, Abschnitt 5.



Abb. 72 Florenz, Piazza della Signoria

PLATZANLAGEN

Um einen Platz als Organismus zu begreifen, wird man zunächst prüfen müssen, ob ein Stadtkörper stark oder schwach von Plätzen durchsetzt ist, ob die Plätze die Ausnahme oder die Regel bilden, und wie sie sich nach Zweck und Rang voneinander unterscheiden. Da sind die Marktplätze, die an bestimmten Tagen der Woche mit einer Fülle von Obst, Gemüsen und Blumen überhäuft werden, ein Bild, das in Italien von alters her als Sehenswürdigkeit gegolten hat. Da sind die geräumigen Roßmärkte, die farbigen Fleisch- und Fischmärkte, die zeitweiligen Leder-, Tuch- und Topfwarenmärkte, für die je nach der Produktion der Stadt eigene Plätze vorgesehen sind. Darüber der edlere Typus der Gerichtsplätze, auf denen städtischer oder staatlicher Urteilsspruch verkündet wird mit der düsteren Beigabe des Galgens. Die Festplätze, auf denen die Gemeinde repräsentiert und sich belustigt, die sandigen Exerzierplätze und schließlich die Wohnplätze, an denen der Privatier sein gemächliches Dasein fristet. Und in allen diesen Typen ist es nochmals ein Verhältniswert, der den Ausdruck einer Platzanlage bestimmt: das Verhältnis zwischen Fläche und Bebauung, das außerordentlich stark differiert und den Platz hell oder dunkel, wohnlich oder zugig, lärmend oder still erscheinen läßt.

Die Piazza della Signoria in Florenz ist gewiß nicht das Regelmäßigste, was die Frührenaissance an Plätzen zu bieten hat, und doch möchte ich sie heranziehen, um den vorklassischen Städtebau in seiner ganzen Unbefangenheit zu charakterisieren (Abb. 72). Zunächst ist es ein gewachsener Platz, der ursprünglich sehr viel enger war und dem Wachstum der Stadt entsprechend durch die Niederlegung kostbarer Parzellen aus dem Massiv der Altstadt ausgespart worden ist. Zweitens ist es ein echter Bürgerplatz, hervorgegangen aus dem freien Wettstreit der Kräfte, dessen Resultat nach Goldgulden recht genau berechnet werden kann. Und drittens ist es ein geschlossener Platz, der von den Straßen nur tangiert wird und dessen Wände in lückenloser Front dastanden, bevor die Gasse der Uffizien wie ein Blitz in die Häusermasse hineinfuhr. Das Wichtige ist jedenfalls, daß der Palazzo Vecchio ohne Rücksicht auf Symmetrie und Gleichgewicht in den Platzraum hineinragt, genau so hineinragt, daß das ideale Viereck des Platzes dadurch verdorben wird wie eine Phrase durch eine derb-bürgerliche Redensart. Von Einheit kann unter solchen Umständen keine Rede sein, es sei denn, daß man den Freimut darunter versteht, mit dem die Tatsächlichkeiten des Lebens als gegeben hingenommen werden und jede Sentimentalität in der Ordnung der Dinge vermieden ist.

Ich kann hier nicht auf die Projekte eingehen, die darum bemüht gewesen sind, die Piazza della Signoria in einen regulierten Renaissanceplatz umzuschaffen. Nur das eine sei festgestellt, daß die Renaissance sich unter einem Idealplatz nichts wesentlich anderes vorgestellt hat, als einen allseitig geschlossenen Arkadenhof, der so stark den Charakter eines Palasthofes beibehält, daß die Straßenmündungen überbrückt und versteckt werden müssen. Freilich ging es damit wie mit allen Renaissanceideen: die Übertragung in die Wirklichkeit konnte entweder überhaupt nicht, oder nur mit empfindlichen Trübungen vorgenommen werden. Hält man sich an die ausgeführten Denkmäler, so ist es der Kapitolsplatz in Rom, der über die gesamte Platzbildung der neueren Jahrhunderte entschieden hat. Er ist der erste Barockplatz, und was später kommt, scheinen nur Varia-

tionen zu sein über diese gewaltige Melodie, die vom Kapitol nicht südwärts ausklingt, wie im Altertum, sondern nordwärts gegen die Alpen, um jenseits der Berge bis nach Britannien und Skandinavien hinauf ein hundertfältiges Echo zu finden (Abb. 73). Wie das bei einem Werk Michelangelos zu erwarten steht, beruht die starke Wirkung auf einer Paradoxie, nämlich darauf, daß die Flügelgebäude, die geflissentlich zur Seitenkulisse herabgestimmt sind, im Grunde genommen die wertvollste Architektur enthalten, während sich das Hauptgebäude fast in Gemeinplätzen bewegt — eine qualvolle Umkehrung der Rollen, die ja auch in der Materialbehandlung zum Ausdruck kommt. Ohne dem Werk Michelangelos zu nahe zu treten, kann man wohl sagen, daß es für die Nachgeborenen eine ständige Versuchung zum Schlimmen gewesen ist, ein Dämon, von dem man nicht loskam. Denn hier wird die barocke Einseitigkeit geschaffen, die später zu leeren Theatereffekten führen sollte, die halboffene Situation, aus der die unwohnlichen Plätze des Spätbarock hervorgehen, und jene bewußte Idealität zur Schau getragen, die so leicht zum Unnützen und Törichten verleitet. Das Gefährlichste aber war die Heranziehung halbfreier Gebäude zu einer Pendantwirkung, die hier zwar ausgesprochen künstlerisch, wie ein Sklavenmotiv, aufgefaßt ist, später aber dekorativ mißbraucht wird und in gedankenloser Gleichheitswirtschaft endigt. Aus der Schrägstellung der Seitenkulissen, die platzeinwärts divergieren, wird man keine allzu weitgehenden Schlüsse ziehen dürfen. Denn die Situation war größtenteils gegeben, und es dauert noch etwa zwei Generationen, bis Bernini derartiges ohne praktische Nötigung, d. h. als perspektivischen Kunstgriff verwendet. Richtig ist nur, daß Michelangelo die Jochfolge der Seitenflügel in Rücksicht auf die perspektivische Verkürzung etwas breiter proportioniert hat, als er das unter normalen Umständen getan haben würde.

Im übrigen kann man nicht sagen, daß die Plätze von Rom sich durch besondere Idealität ausgezeichnet hätten. Denn Raum war ja ohnedies genug in der Stadt, und weil eben die Plätze nicht aus der Häusermasse ausgespart werden, sondern aus der Antike gewissermaßen übrig bleiben, ist ihre Bebauung auffallend ungleichmäßig und das Terrain oft nicht einmal nivelliert. So bildet die Piazza Colonna den Überrest vom alten Forum Antonini, und die Piazza Navona, ein für altstädtische Verhältnisse ungewöhnlich großer und geradezu elegant geformter Platz, verdankt seinen Umriß dem Domitianischen Stadion. Dazu gesellt sich als einzige reine Neuschöpfung der gewaltige Petersplatz im Vatikanischen Quartier, der als Aufgabe derart ungewöhnlich ist, daß man ihn als Platz im vulgären Sinne überhaupt nicht bezeichnen kann. Zur Ausgestaltung dieser wichtigsten Plätze von Rom hat man den großen Bernini herangezogen, der fast konkurrenzlos das Bild des barocken Rom seinem mannhaften Kunstwollen unterworfen hat. Trotzdem wissen wir aus seinen Werken sowohl wie aus seinen persönlichen Äußerungen, daß er sich für den Städtebau als Problem überhaupt nicht interessiert hat. Bernini ist durchaus der Meister der architektionischen Einzelsituation. Mit Alignements hat er sich nur gezwungenermaßen abgegeben und die Bearbeitung der Champs Elysées sogar nachdrücklich abgelehnt (Chantelou S. 280). Platz-Anlagen sind für ihn entweder ein Architekturproblem, oder ein Denkmalsproblem, d. h. er benutzt den Platz als Vorplatz für ein Gebäude, um das Gebäude „in posto“ zu setzen, oder als Rahmen für den mehr oder weniger ansprechenden Statuenschmuck, der für die Straße gelegentlich zu intim ausfällt. Bei



Abb. 73 Rom, Kapitol

der Aufstellung von Denkmälern befolgt er das echt römische Prinzip des labilen Gleichgewichts. So macht er z. B. den Vorschlag, die Piazza Colonna etwa um das Doppelte ihres Flächenraumes zu vergrößern und als Pendant zur Mark Aurelssäule die Trajanssäule aufzustellen (Chantelou, S. 32, 340). Wem es gegenwärtig ist, wie außerordentlich verschieden Proportion und Aufbau, Material und Reliefschmuck der beiden Säulen behandelt sind, kann sich einen Begriff davon machen, wie liberal diese Pendantwirkung ausgefallen wäre. Der Petersplatz ist andererseits die typische Vorplatzanlage, christliche Propyläen, deren spezielle baugeschichtliche Veranlassung merkwürdig profan anmutet im Vergleich mit der Hoheit des christlichen Zentraltempels und im Vergleich mit dem riesenhaften Aufwand, den Bernini an eine solche, letzten Endes dekorative Aufgabe verschwendet hat (Abb. 74). Sie ergab sich nämlich aus einem Baufehler Madernas, der die Fassade zu niedrig resp. zu breit proportioniert hatte, nicht etwa aus architektonischer Unfähigkeit, sondern weil ein Fassadenbau mit dem alten Zentralsystem überhaupt nicht völlig befriedigend verbunden werden konnte. Bernini hat es dann unternommen, den Proportionsfehler durch den Säulenvorhof zu beheben. Er weiß sehr wohl, daß Proportionen nichts Absolutes sind; daß sie vielmehr einer ständigen optischen Veränderung unterliegen und somit durch optische Täuschungen Richtiges falsch und Falsches richtig erscheinen kann. Die Kühnheit des Unternehmens ist von vollem Erfolg gekrönt worden, ein Triumph des Geistes über die Materie, der in seiner Art ebenso erstaunlich ist, wie die Kuppel Michelangelos selber, auf die sich ja letzten Endes diese Präliminarien beziehen (Chantelou, S. 36, 49, 133). Bernini gründet seine Perspektivwirkung in der Hauptsache auf drei Mittel. Erstens verlegt er den Schwerpunkt des Platzes ziemlich weit von dem Kirchenbau fort, so daß man die Fernansicht für die normale hält, während der unmittelbare Vorplatz der Kirche, in dem die Proportionen lastend und unharmonisch werden, nur als Durchgangsraum empfunden wird. Die Behandlung der Wände entspricht dieser Situation. Sie wirken in dem letzten Abschnitt stumpf und fast abstoßend, so daß man die Schritte beschleunigt. Zweitens läßt Bernini die Seitenwände des Vorplatzes nach der Fassade hin divergieren. Weil nun der Beschauer die Wände für parallel hält, stellt er sich die Fassade unwillkürlich schmäler vor, als sie ist. Drittens läßt Bernini die Höhe der Seitenwände nach der Kirche zu ein wenig abnehmen. Weil aber der Beschauer ihre Höhe für konstant hält, stellt er sich die Fassade höher vor als sie ist. Dazu kommen die Kontraste der Breitform gegen die Hochform, des Kleinen gegen das Große: die niedrigen Kolonnaden sind der Fassade gleichsam als Maßstab der natürlichen Lebensgröße beigegeben. Über den Zusammenhang der Platzanlage mit der Scala Regia und die Einzelheiten der perspektivischen Rechnung hat Erwin Panofsky eine Untersuchung veröffentlicht, die in vorbildlicher Weise die Denkmäler aus der römischen Lokaltradition und aus dem Gesamtschaffen Berninis ableitet[1]). Ebenda findet man nähere Angaben über die Art, wie Bernini den Platz auf der Stadtseite hat abschließen wollen. Es ist charakteristisch für seine Auffassung von der architektonischen Einzelsituation, daß er die Kolonnade durch eine Säulenhalle bei Piazza Rusticucci hat abrunden



Abb. 74 Rom, Petersplatz

[1]) Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 40. 1919. S. 241.

wollen. Erst im Spätbarock taucht das große Straßenprojekt auf, das darauf abzielt, den Borgo von der Engelsburg bis zum Petersplatz mit einer keilförmigen Zufahrtsstraße zu durchqueren, die dem Platz seine Ruhe genommen und die Peterskirche selbst zu einem Point-de-vue herabgewürdigt hätte. Das Erweiterungsprojekt, als dessen Urheber Carlo Fontana zu gelten hat, wäre ein echter Spätbarock-Effekt geworden, kalt, dekorativ und doch ein historisches Dokument von seltenem Rang. Denn wenn es ausgeführt worden wäre, hätten von der Kuppel bis zur Auffahrtsstraße sämtliche Phasen des Barock ihre Spur hinterlassen, während in der heutigen Form die Spätphase nicht zu ihrem Recht kommt.

In Frankreich behandelt man Straßen- und Platzanlagen von vornherein als Selbstzweck. Man reguliert nicht mit der Absicht, ein Gebäude oder ein Denkmal vorteilhaft zu postieren, sondern man hält die Alignements als solche für etwas Künstlerisches. Man verwechselt also das Stadtbaulich-Imposante mit dem Architektonisch-Schönen und gelangt auf diese Weise zu der spätbarocken Überzeugung, daß die Alignements das Primäre sein müßten, dem die Bauwerke sich zu fügen haben. Bernini empfand diese französische Methode als eine Umkehrung der Werte, gegen die er einen erbitterten Kampf geführt hat. Trotzdem wird man der französischen Auffassung eine gewisse soziale Idealität nicht absprechen können, zumal wenn man bedenkt, in welchem menschenunwürdigen Zustand das geringe Volk im Zentrum von Paris bis dahin gewohnt hatte und wie viel Arbeit geleistet werden mußte, um dieses Knäuel überhaupt zu lockern. Die Innenstadt, winkelig, schmutzig, durch enge Festungsmauern und hohe Einwohnerzahl enorm überteuert, kleinteilig parzelliert und von Rauch eingeschwärzt, machte den Bau von Prachtstraßen zu einem Ding der Unmöglichkeit. Um so größer scheint aber der Wunsch danach gewesen zu sein, und man entschädigt sich einerseits durch Vorstadt-Avenuen: durch den Cours de la Reine, der sich Seine-abwärts am Fluß entlang zieht, durch die große Ausfahrtsstraße nach St. Germain und später durch die Boulevards, die das Motiv der Avenue auf den Festungsgürtel übertragen und den alten Wehrbau in einen glanzvollen Jahrmarkt für alle erdenklichen großstädtischen Bedürfnisse umwandeln. Andererseits entschädigt man sich durch Plätze, die aus dem Häusermassiv ausgespart werden, wo nur irgend die Bebauung etwas lockerer geblieben ist, und deren Anlage zwar teuer, aber doch wenigstens möglich ist. Nachdem im Jahre 1604 die Place Dauphine begonnen worden war, die eine Spitze der Seineinsel geschickt ausnutzt und deren dreieckige Form offensichtlich dem Perretschen Idealentwurf von 1601 entnommen ist, folgt 1605 die Place Royale, heute Place des Vosges, als erster monumentaler Wohnplatz von Paris (Abb. 75). Sie befolgt dem Buchstaben nach die Vorschriften der Renaissance-Theoretiker: ein Arkadensystem, gleichförmige Bebauung, allseitige Schließung der Wände, die man durch Überbrücken der Straßenmündungen zu einer absoluten macht — und doch formt man in Wirklichkeit einen ganz neuen Platztypus, der in Italien gar nicht existierte. Das Ganze ist kein Wohnhof, wie die Renaissance ihn gefordert hatte, sondern ein lordischer Tournierhof, der ein ganz anderes Verhältnis zwischen Fläche und Bebauung einhält und letzten Endes auf das Urbild der karreeförmigen Schloßhöfe zurückzuführen ist. Außerdem macht sich in der Bebauung ein kommunistisches Prinzip geltend, das dem italienischen Städtebau unbekannt gewesen war, die Zellenwirtschaft. In Italien hätte man einen solchen Platz mit einzelnen


Abb. 75 Paris, Place Royale (Pérelle)

großen Palästen besetzt, von denen jeder Sitz und Ausdruck einer machtvollen Persönlichkeit gewesen wäre. Hier wachsen die Bürgerhäuser zu einem Ganzen zusammen, das zwar nicht unvornehm wirkt, aber doch Kollektivproduckt ist, ein echter Wohnplatz für den Pariser Bourgeois, der damals bereits die ganze Unoriginalität und zugleich das zahlenmäßige Übergewicht besitzt, das in der modernen Demokratie staatsrechtlich legitimiert worden ist. Was endlich einen solchen Platz von italienischen, speziell von römischen Plätzen so grundsätzlich unterscheidet, ist die Behandlung der Bodenfläche. Die südlichen Plätze sind stets gepflastert und die Pflasterung gilt vom Altertum bis auf den heutigen Tag als Kunstwerk. Was anläßlich der Gartenkunst als Liebe zum Felsboden bezeichnet worden ist, äußert sich im Städtebau als Freundschaft mit den Marmorfliesen und dem hübschen Bruchsteinretikulat, mit dem man Straßen und Plätze oftmals in ornamentalen Mustern überzieht. Die Place Royale dagegen war ursprünglich ungepflastert, eine sandige Reitbahn, deren Boden von Zeit zu Zeit aufgelockert wurde, und die am Rande mit einer hölzernen Barriere abgeschlossen war. Etwa zwanzig Jahre lang ist der Platz für Tourniere benutzt worden, von denen das Tagebuch der Herren von Villers ein anschauliches, zum Teil erstaunlich rohes Bild entwirft[1]). Im Jahre 1639 stiftet dann Richelieu ein Reiterdenkmal Ludwigs XIII., das auf der Place Royale zur Aufstellung kommt. Seitdem hat sie nur noch zum Karusselreiten gedient. Aber auch dieser Zustand ist provisorisch. Vom Jahre 1685 ab wird das Karusselreiten auf dem Platz zwischen Louvre und Tuilerien abgehalten, dessen Räumung von alten Häuserbeständen viele Jahrzehnte in Anspruch genommen hatte, und der bis zum heutigen Tag den Namen Place du Carrousel führt. Im gleichen Jahr wird die Place Royale mit einem Rasenteppich ausgelegt und mit den typischen Eisengittern umgeben, mit denen man ganz allgemein die Standbilder von Paris vor der Roheit des Pöbels hat schützen müssen. Man gelangt auf diese Weise zu dem neuen Typus der Place verte, der in Italien unbekannt gewesen war und der offenbar aus Holland, dem Land der Rasenbleiche, nach Frankreich eingeführt worden ist[2]). Es macht sich also eine Abkehr vom streng Architektonischen bemerkbar, die Einführung von Vegetabilien in die Innenstadt und eine Aufweichung des Materialgeschmackes überhaupt, die uns in jeder der seither aufgestellten Entwicklungsreihen als Symptom des Spätbarock entgegengetreten ist.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat Paris keinen wesentlich neuen Platztypus geschaffen. Denn die Möglichkeiten waren ja in der Tat beschränkt. Im Zeitalter Mazarins fehlte es an der Zentralisation. Später macht sich die Abwanderung des Hofes nach Versailles empfindlich bemerkbar. Erst von 1685 ab nimmt die Pariser Bautätigkeit einen neuen Aufschwung, und zwar sind es zwei wichtige Neuerungen, durch die sich die jüngeren Platzanlagen von den älteren unterscheiden: Erstens durch die Einführung des Sternplatzes, wobei man die gegebenen Alignements sorgfältig nach der Möglichkeit sternförmiger Regulierungen absucht, und zweitens durch das Motiv der Place percée, die darauf ausgeht, die Platzwände ganz oder teilweise niederzulegen und den Platz in eine vorstädtische, vorwiegend gärtnerische Situation einzustellen. Die Place Vendôme macht zeitlich und stilistisch den Anfang. Im Jahre 1685 gestiftet, bleibt sie bis ins 18. Jahrhundert hinein das Schmerzenskind der Pariser Stadtbaukunst[3]). Das Terrain war schon beim Ankauf ein Binnengrundstück und der Eindruck von Abgeschlossenheit, der damals bereits als altmodisch und „eingesargt“ empfunden wurde, konnte nie völlig überwunden werden. Überdies haben Grundriß und Aufriß während der Ausführung so einschneidende Veränderungen durchgemacht, daß sich mit dieser Platzanlage wenig beweisen läßt. Nach dem ursprünglichen Projekt von Hardouin Mansart

[1]) M. M. de Villers, Journal d'un voyage à Paris 1657—1658. pag. 77.

[2]) In der französischen Theorie erscheint die Place verte bereits bei Perret de Chambéry, vgl Brinckmann, Die baugeschichtlichen Grundlagen des Karlsruher Stadtplanes. Zeitschrift f. Bauwesen. Bd. 63. Berlin 1913. S. 611. Abb. 10. Derselbe, Stadtbaukunst. S. 44. Abb. 51.

[3]) De Boislisle, La Place des Victoires et la Place Vendôme, notice historique sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Mémoires de la Société de l'histoire de Paris 1888. Sonderabdruck 1888.

sollte der Platz ein schlankes Oblongum bilden und nach Art einer Cour d'honneur nur auf drei Seiten bebaut sein, wobei die Straßenöffnung nach der Rue des Capucines mit einem Triumphbogen überbaut und die Seite nach Rue St. Honoré offen bleiben sollte. Für diese Partie verließ man sich auf zwei monumentale Gebäudeblocks jenseits der Rue St. Honoré[1]). Erst später hat der Platz seine heutige, achteckige Gestalt erhalten. Die Längsachse wird aufgebrochen, zunächst von der Rue St. Honoré bis zur Rue des Capucines, im 19. Jahrhundert dann von der Rue de Rivoli bis zur Großen Oper, und je freier die Längsachse sich dem Verkehr öffnet, desto mehr fällt es auf, daß die Seitenfronten in der alten Geschlossenheit verharren.

Der Sternplatz, dessen gärtnerische Vorgeschichte oben skizziert ist, wird im Spätbarock auf die Binnenstadt übertragen und bildet dort ein ausgesprochenes Luxusmotiv, das den Spätbarock überdauert und die seltene Fähigkeit besitzt, vermöge seiner Verwandtschaft mit dem Zentralbau ohne grundsätzliche Veränderung in die Formenwelt des Klassizismus überzugehen (vgl. oben S. 41, 42). Er in erster Linie arbeitet darauf hin, dem Platz seinen Wohncharakter zu nehmen und ihn als Rotationspunkt in den Verkehr einzubeziehen. Eine solche zum Platz erweiterte Carrefour ist die im gleichen Jahre 1685 begonnene Place des Victoires, deren Kreisform bezeichnenderweise noch nicht allseitig abgerundet sondern nach Art einer Konsole an einen tangierenden Straßenzug angelehnt ist (Abb. 76). Weder die intime Eleganz der Fassaden, noch die Postierung des Denkmals hätten die außerordentlich großen Kosten gerechtfertigt, die die Stadt Paris daran gewandt hat, diesen Platz freizulegen, sechs belebte Straßen dort zusammenzuführen und jeder von diesen eine maximale Längenausdehnung, d. h. dem Stern eine intensive Strahlung im Stadtbild zu sichern[2]). Hier ist ohne Frage das städtebauliche Problem als Selbstzweck empfunden worden, wobei die Regulierung des Stadtbildes den ästhetischen, die Erleichterung des Straßenverkehrs den rationalistischen Hintergrund abgibt.

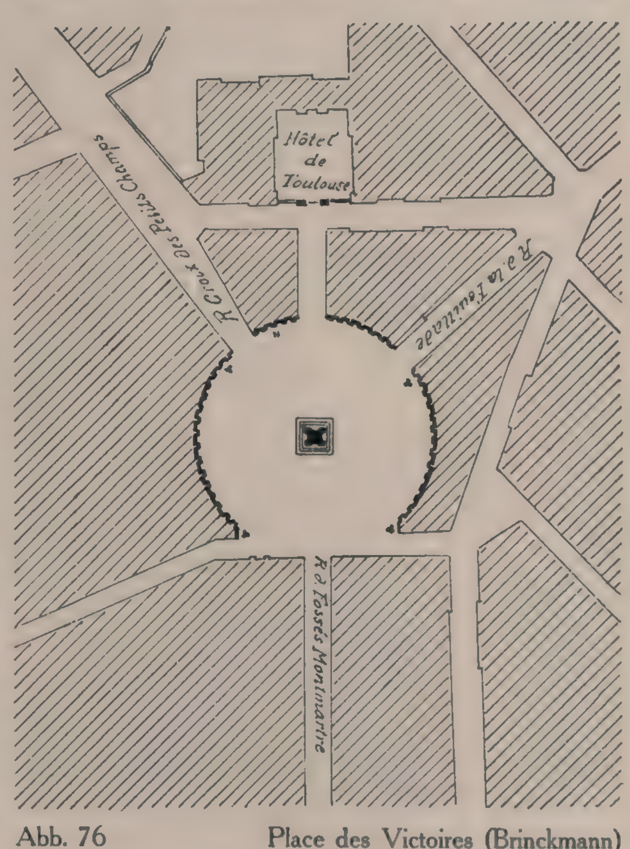


Abb. 76 Place des Victoires (Brinckmann)

Die Schöpfung der Place percée, die in der Place Vendôme so empfindlich mißglückt war, bleibt dem 18. Jahrhundert vorbehalten. Man wird zusehends vorsichtiger in dem, was man beginnt, und erwägt sorgfältig, was man der gegebenen Situation zumuten kann. Ähnlich wie der Garten sich dem Wachstum der Natur unterwirft, fügt sich der Städtebau dem organischen Leben der Siedelung. Der halbfreie Platz, der sich an die Ufer eines Flusses, an vorstädtische Parks oder auch an beides zugleich anlehnt, wird zum bevorzugten Typus, und zwar ist es die Place de la Concorde, in der diese aufgeklärte Stadtbaukunst ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 77). Sie ist das

[1]) „Son plan, quoique quarré, n'avoit que trois faces; car le côté de la Rue St. Honoré étoit ouvert, et terminé, en retour sur cette Rue, par deux grands corps de bâtimens de l'architecture la plus magnifique." Patte, Monuments érigés à la Gloire de Louis XV. Paris 1765. S. 105.

[2]) Patte, Monumens érigés à la Gloire de Louis XV, Paris 1765, pag. 99 spricht von etwa 500000 Livres.



Abb. 77 Place de la Concorde (Patte)

Resultat einer groß und umständlich unternommenen Konkurrenz, die im Jahre 1748 ausgeschrieben wird und siebzehn Jahre lang die Bevölkerung von Paris in Atem hält. Wir sind über den Verlauf der Unternehmung durch das erwähnte Kupferwerk von Patte ungewöhnlich gut unterrichtet. Es werden zunächst dreißig Platzprojekte eingereicht, die sich über das ganze Stadtgebiet von Paris verteilen. Sie stellen eine förmliche historische Musterkarte dar. Man findet darunter völlig geschlossene Plätze, Sternplätze von jeder Art und Größe, eine ganze Reihe von Kai-Plätzen. Die Place de la Concorde ist aber das einzige Projekt, das auf drei Seiten in Park-Umgebung liegt und somit nur mit einseitiger Bebauung ausgestattet zu werden brauchte. Die Wahl fällt auf den freien Platz zwischen dem Tuilerien-Garten und den Champs-Elysées, der vom König für das Projekt gestiftet wird, „eine Hochherzigkeit — meint Patte — die schon allein eines Denkmals wert gewesen wäre". Für die architektonische Ausgestaltung wird eine zweite Konkurrenz ausgeschrieben. Unter den 28 eingereichten Entwürfen geht derjenige von J. A. Gabriel als Sieger hervor[1]). Gabriel erhält den Auftrag, sein Projekt auszuführen und zugleich von den Unterlegenen das Brauchbare zu verwerten. Eine dritte Konkurrenz endlich bezieht sich auf das Denkmal, auf das ich später zurückkomme[2]). Die Lösung der künstlerischen Aufgabe erfolgt also auf Grund mehrerer Wahlgänge, in denen nach demokratischer Manier die Vox Populi angerufen wird. „On voit par cet exposé, que la Place Louis XV à Paris est véritablement l'ouvrage de la nation" [3]) — ein politischer Gesichtspunkt, der den Tod aller individuellen Kunst nach sich zieht und der wegen der Bevormundung der Künstlerpersönlichkeit sowohl wie des individuellen Auftraggebers noch nie zur Schöpfung eines wahren Kunstwerkes geführt hat.

Etwas Hochragendes wäre an diesem Ort nicht angebracht gewesen. Man stilisiert also den Platz durch Gräben und idealisierte Zugbrücken als Wasserfestung. Der Boden der Gräben ist mit Rasenteppichen ausgelegt, die etwas peinlich-ideal wirken. Dekoriert wird das Ganze

[1]) Ernest Bousson. La vie et les oeuvres de l'architecte Gabriel, S. 22.

[2]) Die Daten sind folgende: 1748 Preisausschreiben für die Platzanlage; 1753 Bewilligung des Projektes von Gabriel; 1754 Beginn der Denkmal-Fundamentierung; 1758 Guß der Reiterfigur; 1763 Aufstellung und Enthüllung der Figur; 1765 Erscheinen des Kupferwerkes von Patte.

[3]) Patte, a. a. O. S. 121.



Abb. 78 Karlsruhe, Marktplatz (Entwurf von Pedetti)

teils durch das Denkmal, das dem Stil des Platzes entsprechend durch Gräben und Marmorbalustraden gesichert wird, teils durch die monumentalen Fassaden, mit denen man die Rue de Rivoli ausgestattet hat: eine klassizistische Weiterbildung der Perraultkolonnade, die man sich nicht gescheut hat, in einer spätbarocken Pendant-Aufstellung zu verwerten. Plastik und Architektur befinden sich also in dienender Position gegenüber dem Platzprojekt und seinen städtebaulichen Notwendigkeiten, und dem Klassizismus gelingt es nur bedingungsweise, diese Umkehrung der Werte wieder in die alte Ordnung zurück zu bilden.

Rückbildung.

Eine zweite Platz-Konkurrenz, die zwar weniger anspruchsvoll unternommen wurde, dafür aber hinsichtlich ihrer Fragestellung und des erzielten Resultates vielleicht sympathischer ist als alles, was Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts geleistet hat, ist diejenige für die Ausgestaltung des Marktplatzes von Karlsruhe. Die Situation ist oben besprochen (vgl. S. 82). Das Wachstum der Bürgerschaft erforderte den Ausbau der Schloßstraße und die Anlage eines monumentalen Marktplatzes, wo sich die bürgerlichen Institute, Kirche, Schule und Rathaus bequem gruppieren konnten und den bürgerlichen Bedürfnissen, den wirtschaftlichen sowohl wie den künstlerischen genügt werden sollte. Die Aufgabe als solche ist von unerhörter Seltenheit, denn in den gewachsenen Städten war der Markt, die eigentliche Keimzelle, das Unregelmäßigste gewesen und in den geplanten Städten hatte sich gerade der Markt, wie das Mannheimer Beispiel zeigt, mancherlei Bedrückung gefallen lassen müssen. Hier dagegen hatte eine klassisch gestimmte Bürgerschaft selbst das Heft in der Hand, und es schließt den Kreislauf des historischen Geschehens, wenn das Thema des Marktplatzes, von dem wir ausgingen, nach mehr als dreihundert Jahren wieder zu seinem Recht kommt. Die ersten Pläne zur Anlage des Marktplatzes reichen in das Jahr 1787 zurück[1]). An der Konkurrenz beteiligen sich Italiener, Franzosen und Deutsche, im

[1]) Kurt Ehrenberg, Baugeschichte von Karlsruhe, 1909, II. Teil, S. 64—74.

ganzen zehn Bewerber, unter denen Pedetti, Salins de Monfort, Antoine und Weinbrenner die wichtigsten sind. Pedettis Entwurf arbeitet noch ausschließlich mit den dekorativen Formeln des Spätbarock (Abb. 78). Man meint gerade, Italien und Frankreich hätten das Schlechteste eigens zusammengetragen: die fade Pendantwirkung der Brunnen, die Etagenhäuser, zu denen eine bourgeoise Massenkultur geführt hatte; die abgeschrägten Ecken, die uns schon seit der Place Vendôme begleiten, und als Haupteffekt die wörtlich gleichen Kuppelbauten, von denen der linke als Kirche und der rechte als Rathaus dienen sollte. Die Uniformierungstendenz, wie wir sie in Mannheim kennen gelernt haben, ist noch immer maßgebend, und es bessert nichts an der Situation, daß hier das Vorbild der Piazza del Popolo — freilich nach seiner schwächsten Seite — nachgeahmt worden ist. Antoine liefert einen griechisch-klassischen Entwurf, umgibt den Platz mit Kolonnaden und stellt drei öffentliche Gebäude darauf: Kirche, Schule und Rathaus, von denen die beiden letzteren noch immer in eine barocke Pendantwirkung einbezogen sind. Weinbrenner



Abb. 79 Karlsruhe, Marktplatz

löst die Aufgabe römisch-antik und zugleich im besten Sinne modern[1]). Sein Projekt, das in etwas reduzierter Fassung ausgeführt ist, überragt die anderen so eminent, daß die Konkurrenz in ein Nichts zusammenfällt: die künstlerische Einzelpersönlichkeit siegt über das demokratische Wahlsystem. Weinbrenners Platz ist als Doppelforum vorgestellt, von dem die vordere Hälfte profan, die rückliegende pathetisch gestimmt ist. Der sogenannte Kaufplatz sollte von niedrigen Pfeilerhallen umstellt sein[2]). Auf dem Festplatz bilden Kirche und Schule die Nordwand, das breit gelagerte Rathaus die Südwand (Abb. 79). Die gewaltige Schönheit dieser Szenerie, die im deutschen Städtebau nicht ihresgleichen hat, beruht auf dem idealen Gleichgewicht der beiden Kolosse, auf diesem liberalen Gegenüber von starken, architektonischen Persönlichkeiten, das die italienischen Städte so schön gemacht hatte, mit dem Bernini zu arbeiten liebte; das Weinbrenner mit festem Griff geschaffen hat und das man auch in Zukunft aufsuchen wird, wo irgend gesunde Volkskraft das Einzelne mit dem Ganzen harmonisch zu vereinen strebt.

[1]) Arthur Valdenaire, Fr. Weinbrenner, Karlsruhe 1919, S. 83 88.
[2]) Arthur Valdenaire, a. a. O. Abb. 57, 70, 71, 76.

Es kennzeichnet den Ablauf der abendländischen Kulturgeschichte, daß die Condottieren des 15. Jahrhunderts sich individueller verherrlicht haben, als alle legitimen Herrscher zusammengenommen. Der Trieb nach einer sehr konkret verstandenen Unsterblichkeit und die Heldenverehrung, dieses sittliche Grundgefühl der Renaissance, zeitigen den leidenschaftlichen Ehrgeiz, die eigene Person von Künstlern hohen Ranges interpretiert zu sehen, und zwar ist es Padua, das im Standbild des Gattamelata eines der reinsten vorklassischen Meisterwerke, ein Werk Donatellos, sein eigen nennt (Abb. 80). Ein solches Reiterdenkmal, köstlich unfeudal aufgefaßt und als Auftrag geradezu eine Improvisation der Geschichte, ist eigentlich das Denkmal eines Bürgertums, das von Pferden wenig verstand, und dem es nie besser ging, als wenn es von Kavallerie nichts zu sehen bekam. Die Condottieren sind das Modell, man möchte fast sagen der Vorwand zur Behandlung des Pferdethemas, das aus der Antike überkommen war, zur Gestaltung dieser prächtigen Rosse, die eher zum Ziehen als zum Reiten geschaffen zu sein scheinen und deren Rasse weitab von Padua, in Brabant, gezüchtet worden ist. Denn Italien, das Land der Maultiere, hat keine eigene Pferderasse hervorgebracht und war in diesem Punkt auf den Austausch mit dem Norden angewiesen. Bei allen Reiterdenkmälern liegt nun das gleiche Dilemma vor, daß die Gestalt des Reiters nur in der Vorderansicht bedeutend wirkt, nämlich wenn die Schulterpartie zu Wort kommt, der Pferdeleib dagegen nur in der Seitenansicht die satte Schönheit seiner Statur zur Schau trägt. Der Künstler entscheidet daher, um Roß und Reiter gleichmäßig zur Geltung zu bringen, in der Regel für das Halbprofil von vorn, das auch im Gattamelata als die Hauptansicht behandelt ist. Denn in dieser Blickrichtung, und nur in dieser, stellt sich die dunkelrote Masse von St. Antonio als Hintergrund ein, mit der Donatello ohne Frage gerechnet hat. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die verfügbaren Photographien das Denkmal in vollem Profil wiedergeben, in dem der Reiter zu leicht wirkt und das Pferd gegen den Himmel allzu scharf silhouettiert wird.



Abb. 80 Padua, Gattamelata

Auf dem Kapitolsplatz taucht bereits die Frage auf, ob eigentlich die Architektur für das Denkmal, oder das Denkmal für die Architektur da sei (Abb. 81). Wir befinden uns hier schon tief im Barock, und was von Einheit erreicht wird, ist nicht jene labile Einheit, wie sie in Padua zwischen Kirche und Denkmal besteht, sondern ein bewußt angestrebter Totaleffekt, eine Verschmelzung der Architektur mit dem Denkmal, die nur dadurch so glücklich ausfallen konnte, daß das Standbild antik ist und somit nicht den Ehrgeiz hat, in die barocke Komposition einzugreifen. Günstig für das Denkmal ist ferner die Hügelsituation, weil diese die Fernwirkung von vornherein ausschließt. Man erblickt das Denkmal erst am Kopf der großen Kapitolstreppe, und da man sich in der Regel dem rechten, rückwärtigen Ausgang des Platzes zuwendet, gewinnt man nach wenigen Schritten die erwähnte Halbprofilansicht, in der sich Roß und Reiter gleich gut präsentieren und die von der beigegebenen Abbildung diesmal richtig zur Anschauung gebracht wird.

Das Standbild Mark-Aurels bleibt auf Jahrhunderte hinaus das einzige Reiterdenkmal von Rom.



Abb. 81 Rom, Mark Aurel

Die Päpste scheuten sich, ihr Bild der Straße zu überlassen, und daß ein Papst zu Pferde gesessen hätte, war seit langem nicht mehr dagewesen. Wer die Geschichte des Reiterdenkmals schreiben wollte, müßte also den Weg über Florenz und Livorno nach Madrid nehmen und von dort den Anschluß nach Frankreich gewinnen. Hier handelt es sich aber um den Straßenschmuck allgemein und um die Frage, wie sich in unserer vorgezeichneten Entwicklungsreihe die künstlerischen Themen selbst gewandelt haben. Da macht man dann die Beobachtung, daß im barocken Rom überhaupt keine figürlichen Denkmäler, sondern Obelisken und Brunnen, meist in typischer Vereinigung das Wahrzeichen der Straße geworden sind. Der Obelisk wird als Point-de-vue in den Straßenprospekt eingestellt und eignet sich zu dieser Verwendung besser als jede andere Kunstform. Er besitzt starke Fernwirkung, ohne das Straßenbild zu versperren. Durch seine allseitige Form verträgt er jede Blickrichtung und jeden Hintergrund. Er verlangt keine individuelle Betrachtung — denn das archäologische Interesse schaltet damals noch aus — sondern nur transitorische Betrachtung, d. h. er begnügt sich damit, dem Verkehr als Nadel zu dienen. In diesem etwas starren, topographischen Sinn benutzt ihn Sixtus V. in seinen Straßenregulierungen, und es zeugt von dem ererbten Reichtum der Stadt, daß durchweg antike Obelisken von wunderbarstem Material und Bildschmuck zu dieser dekorativen Aufgabe herangezogen werden. Die vier berühmten, von Sixtus V. aufgestellten Obelisken sind derjenige auf Piazza del Popolo, der zweite vor Sta. Trinità oberhalb der Spanischen Treppe, der dritte vor dem Lateranspalast und der vierte auf dem Petersplatz, der später durch Madernas Schalenbrunnen zu einem echt römischen Dreiklang ergänzt wird. Unter Paul V. folgt dann derjenige vor Sta. Maria Maggiore und späterhin die Bernini-Obelisken auf Piazza Navona und Piazza Minerva, die freilich schon anderen stilistischen Zusammenhängen angehören.

Bernini ist auch insofern Römer, als er sich viel mit Straßenschmuck und fast gar nicht mit Denkmälern abgegeben hat. Für ihn werden die hergebrachten römischen Aufgaben: die Fontäne und der Obelisk, zu Bravourstücken seiner figürlichen Phantasie. Zwanglos und stets originell, dazu in Dutzenden von Entwürfen löst er die Aufgabe zunächst als plastisches Problem und stellt das fertige Werk ebenfalls zwanglos, auf die Gunst des Stadtbildes und die Sicherheit seines Künstlerauges sich verlassend, in mehr oder weniger zufällige Situationen ein. Wie anläßlich der Kunstbrunnen dargestellt worden ist, hat Bernini die Fontäne dramatisiert, und dieser Trieb nach Handlung ist derart stark, daß sogar der Obelisk davon ergriffen wird, dessen abstrakte, ägyptische Starrheit den Jahrtausenden getrotzt hatte. Bernini setzt ihn in Beziehung zum Menschen und behandelt ihn als Trag- und Gewichtsproblem. Wir be-



Abb. 82 Bernini, Obelisk

sitzen Entwürfe von ihm, die sich heute in der Bibliothek Chigi in Rom befinden, geniale Erzeugnisse plastischer Gestaltungskraft, in denen der Obelisk von einem Menschen über die Schulter genommen und auf einen Felssockel hinaufgehoben oder auch frei in der Schwebe gehalten wird (Abb. 82). Der Obelisk verliert also seine Vertikalität, eine Absage an topographische Formalismen, wie sie überzeugender zu keiner Zeit und an keinem Ort ausgesprochen worden ist. Im Vierströmebrunnen auf Piazza Navona tut Bernini des Guten entschieden zu viel[1]). Er vereinigt dort Kunstbrunnen, Felsenquell und Obelisk, wobei keines von den Dreien zu seinem Recht kommt. Die Verbindung der Figur mit dem Wasser, die sonst Berninis Stärke war, ist hier schlechter gelungen als sonst. Die Felskulisse gehört zu jenen Naturalismen, die damals gerade aus dem ländlichen Brunnenbau herüberkommen, und findet trotz ihrer sorgfältigen Modellierung keine rechte Beziehung zum Stadtbild. Und die Verbindung des Obelisken mit der Felsgrotte ist nicht nur hart, sondern statisch beunruhigend. Trotzdem scheint gerade dieses Werk als geistvoll gegolten zu haben. Bernini nähert sich darin dem überladenen Geschmack Pietro da Cortonas und macht insofern eine Konzession an die dekorative Prunksucht des Zeitalters, die in seinem Lebenswerk zu den Ausnahmen gehört und in diesem Fall durch die kritischen Umstände bedingt gewesen ist, in denen er sich nach dem Tod Urbans VIII. vorübergehend befunden hat.



Abb. 83 Bernini, Hl. Konstantin

Für Denkmäler in engerem Sinn eignet sich Berninis Kunst sehr wenig, teils weil sie in reiferen Jahren über das realistische Porträt überhaupt hinauswächst, teils weil Bernini in der Hauptsache Marmorbildner ist und der Bronze mit merkwürdiger Zurückhaltung gegenübersteht[2]). Als alternder Mann hat er zwei Reiterdenkmäler in Marmor gehauen, eine Aufgabe, der sich nur ein Virtuose der Steintechnik unterziehen konnte: den hl. Konstantin in der Vorhalle der Scala Regia und das Reiterdenkmal Ludwigs XIV., das heute im Park von Versailles steht. Das Thema des Reiterporträts lag offenbar in der Luft, im Zusammenhang mit der fortschreitenden höfischen Profanierung des Barock, und man möchte es fast bedauern, daß der große Römer dieser landfremden Suggestion unterlegen ist. Obwohl vollplastisch gearbeitet, ist der Konstantin als Relief aufgefaßt, und dieser wandmäßigen Gebundenheit entspricht die Vestibül-Aufstellung, in der die Blickbahnen und die Beleuchtungsverhältnisse genau übersehen werden konnten (Abb. 83). Das scharf einfallende Seitenlicht scheint Roß und Reiter zu blenden, ein Bildeffekt der an die Darstellungen der Bekehrung Pauli erinnert. Das Thema des sich bäumenden Pferdes endlich wäre in eine eigene Entwicklungsreihe einzuordnen, die von Leonardo über Rubens und Bernini bis zu Falconet führt, und der im einzelnen nachzugehen an dieser Stelle kein Anlaß ist.

[1]) M. v. Boehn, Lorenzo Bernini, Leipzig 1912, S. 82, Abb. 36, 37.
[2]) Chantelou, S. 105.



Abb. 84 Paris, Heinrich IV.

In Frankreich, der Hochburg weltlich-höfischer Kultur, verehrt man nicht den Helden, sondern den Machthaber. Man schafft Denkmäler der Staatsautorität, die gesetzlich dem Königshaus vorbehalten bleiben und die, statt geliebt zu werden, einen ständigen Appell an die Loyalität der Bürgerschaft richten. Von Heinrich IV. bis zu Ludwig XV. bilden sie eine geschlossene Reihe, die den Aufstieg der Macht und den Abstieg der Gesinnung mit erschreckender Deutlichkeit erkennen läßt, und die Kunst wäre psychisch indifferent gewesen, wenn sie diese Lebensbedingungen nicht mit einem empfindlichen Ausfall an Qualität und einer grenzenlosen Unsicherheit in der Situationsgestaltung beantwortet hätte. Das Fürstenhaus, anfangs energievoll und sehnig in der Körperbildung, verfällt seit Ludwig XIV. der Fettsucht und liefert der Straßenplastik die kümmerlichsten Modelle, die immerhin erkennbar bleiben müssen. Die Verweichlichung der Kleidermoden treibt mit Prunkpanzern und Perrücken, Atlas und Hermelin eine tolle Maskerade, die auf die Denkmalskunst um so nachteiliger einwirkt, als der Spätbarock dazu neigt, das Zeitkostüm realistisch wiederzugeben. Und ähnlich wie mit den figürlichen Modellen steht es mit den Pferdemodellen. Sie werden zwar edler in der Rasse, schlank und englisch, außerordentlich zart und nervös in ihren Bewegungen, aber an plastischer Kraft sind sie Waisenknaben gegen die schweren belgischen Rosse, die von einem Gattamelata geritten und die noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Rubens und Velasquez in ihrer ganzen vlämischen Körperfülle gemalt worden waren. Je mehr der Absolutismus zur Formel erstarrt, desto mehr schafft er Denkmale der gekrönten Mittelmäßigkeit. Allerdings ist diese es nicht gewesen, sondern die politische Symbolik der Denkmäler, die in der französischen Revolution die Wut des Pöbels gegen sich entfesselt hat. Das Volk, unfähig Bild und Würde zu trennen, hat mit seinen Fürstenstandbildern eine wahre Lynchjustiz getrieben und sie in den furchtbaren Jahren 1792/93 förmlich in Stücke gerissen. Ob man nun diesen Akt als Notschrei eines geknechteten Volkes oder als kindischen Vandalismus deuten mag — jedenfalls steht keines von den älteren Pariser Denkmälern mehr im Original an seinem Platz, und man ist darauf angewiesen, sie teils aus Stichen, teils aus den erhaltenen Modellen und spärlichen Bruchstücken zu rekonstruieren, die in der Modernen Skulpturensammlung des Louvre in verspäteter Pietät vereinigt worden sind.

Im Zeitalter Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. bemüht man sich noch, die Denkmäler individuell zu gestalten, bleibt aber in der Ausführung auf die Nachzügler der toskanischen Spätrenaissance angewiesen. Am Denkmal Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf haben nicht weniger als fünf Künstler mitgearbeitet: Giovanni da Bologna und Pietro Tacca liefern das Pferd, Dupré den Reiter, Civoli und Francavilla die Eckfiguren[1]. Wahrhaft individuell ist nur die Art, wie das Denkmal postiert ist, nämlich auf einem Brückenpfeiler, der zur Plattform erweitert die Spitze der Seine-Insel überragt — eine Brückenaufstellung, die u. a. von Schlüter für sein Denkmal des Großen Kurfürsten übernommen worden ist, und die sich für Reiterdenkmäler so außerordentlich gut eignet, weil in der Fernwirkung das Profil des Pferdes, mit zunehmender Nahansicht jedoch die Gestalt des Reiters das Interesse in Anspruch nimmt, ganz abgesehen von dem günstigen Umstand, daß die häßliche Rückansicht ausgeschaltet ist (Abb. 84). In der Regel muß auf der Brücke auch die reine Frontansicht als entwertet gelten, weil der Beschauer nicht den nötigen Abstand nehmen kann. In diesem Fall aber, wo sich ostwärts die Insel angliedert, dient die Vorderansicht bereits als Point-de-vue für die benachbarte Place Dauphine, aus deren Bereich die Aufnahme Silvestres gesehen ist.



Abb. 85 Paris, Ludwig XIV.

Im Zeitalter Mazarins ruht die Denkmalskunst. Es fehlt zwar nicht an bedeutenden Männern, die ein Denkmal verdient hätten, aber an bedeutenden Fürsten, und die Kardinalminister scheuen die Straße aus ähnlichen Gründen wie die Päpste. Ludwig XIV. gibt sich erst in reiferen Jahren mit Denkmälern ab, nachdem die großen Taten seines Regimes getan sind. 1677 wird Berninis Reiter fe:tig und in scharfer Opposition gegen diesen Spätling des römischen Hochbarock erwächst die offizielle Denkmalskunst der Pariser Akademiker. Das Standbild Ludwigs XIV. auf Place des Victoires, ausgeführt von Desjardins und 1686 aufgestellt, ist aus drei Gründen ein typisches Denkmal des Spätbarock (Abb. 85). Erstens ist es eine Kolossalstatue, die den Maßstab der natürlichen Lebensgröße sehr viel weiter überschreitet, als das bis dahin üblich gewesen war[2].

---

[1]) Brinckmann, Platz und Monument, S. 97.

[2]) Sockel 22 Fuß = 7,35 m, Statue 13 Fuß = 4,35 m, Gesamthöhe 35 Fuß = 11,70 m, vgl. Patte, Monuments érigés, p. 99—104.

Sie wird somit zum Urbild der zahlreichen, vorwiegend politischen Denkmalskolosse, die das 19. Jahrhundert aufgerichtet hat und die ihren Zweck, durch Größe zu imponieren, mit mathematischer Sicherheit verfehlen müssen, weil zugleich mit dem Abstand, den man von einer Kolossalfigur nehmen muß, eine progressiv wachsende perspektivische Verkleinerung eintritt, die der Größenwirkung entgegenarbeitet. Zweitens war es ein Goldstandbild. Die Abneigung gegen einfache Bronze und die ernste Farbwirkung ihrer Patina hat um sich gegriffen, und es herrscht ein derbprunkvoller Materialgeschmack, der den Machteffekt mit dem Geldeffekt vereinigt und der verderbten Psyche des Spätbarock einen Gegenstand neidvoller Bewunderung vor Augen stellt. Die vergoldete Figur und der weiße Marmorsockel bilden einen festlichen, verwöhnten Farbakkord, der auch in der Zimmerdekoration als Goldweiß-Ton eine so wichtige Rolle spielt. Die Vergoldung mußte laut Testament des Marschalls de la Feuillade von dessen Nachkommen alle 25 Jahre erneuert werden (Patte, a. a. O., p. 100). Bevor man galvanisch zu vergolden verstand, bedeutete das eine kostspielige Verpflichtung, von der die besagten Erben freilich durch die Zerstörung des Denkmals auf eine gute Art und Weise enthoben worden sind. Und drittens ist das Denkmal ein echter Point-de-vue. Es steht auf einem Rotationspunkt, der überhaupt nicht figürlich dekoriert werden dürfte, und auf dem festgenagelt zu sein für ein sinnvolles Denkmal geradezu unerträglich sein müßte.

Wenn man das Programm des Denkmals im einzelnen beschreiben wollte mit seinem allegorischen Apparat, der in diesem Fall der Herkulesmythe entnommen ist, müßte man sich auf die Satire verlegen. Man wird sich aber die trübe Arbeit um so mehr ersparen dürfen, als diese allegorischen Spitzfindigkeiten damals genau wie heute von der Allgemeinheit weder beachtet noch verstanden worden sind. Über die Weiterentwicklung sei nur das eine gesagt, daß die Denkmalsenthüllungen Schlag auf Schlag folgen, und daß es von 1700 ab nicht Paris ist, sondern die Provinz, die sich am eifrigsten um Denkmäler bemüht. 1699 folgt das Denkmal Ludwigs XIV. auf Place Vendôme, 1701 dasjenige in Boufflers, 1713 eines in Lyon, 1718 das Denkmal auf der Strandesplanade von Montpellier, dessen freie Lage behördlich geschützt wird, 1725 eines in Dijon, 1725 in Rennes usw. Um die Mitte des Jahrhunderts ist dann der Urenkel Ludwigs XIV. so weit bei Jahren, daß für die Hauptstadt eine neue Periode der Denkmalskunst, diesmal auf rein byzantinischer Grundlage, anhebt. Von dem Projekt der Place Louis-quinze war im vorigen Abschnitt bereits die Rede (vgl. oben S. 92). Hier sei ergänzend darauf hingewiesen, wie wenig Bouchardons Reiterdenkmal durch die Weiträumigkeit der Aufstellung gewinnt. Die reine Vorderansicht, ein recht unglücklicher Fernprospekt, gilt als der Clou. Der König scheint über ein „Champ de gloire" zu reiten, richtiger über einen Exerzierplatz (Patte, a. a. O., p. 137, mit Frontispice, p. 71). Das Profil, bereits klassisch silhouettiert, steht vor dem unruhigen Hintergrund der Rue Royale (Abb. 77). Gerühmt werden an dem Denkmal bezeichnenderweise zwei Dinge: erstens die edle Rasse des Pferdes, das nicht mehr wie ein Lastgaul, sondern wie ein echtes Königspferd aussehe[1]), und zweitens die technisch hervorragende Legierung der Bronze, die weder zu zinnhaltig noch zu kupferhaltig sei, sondern kurz nach dem Guß die Farbe von frischgepflückten Oliven angenommen habe[2]). Genau 30 Jahre nach der Enthüllung wird das Denkmal vom Pöbel gestürmt. An seiner Stelle

[1]) «Jusqu' alors on avait imaginé que les chevaux des statues équestres ne pouvaient être de trop grande taille. Les princes et les héros avaient toujours été représentés montés sur des espèces de chevaux d'attelage ou sur des limoniers: celui-ci seul, par sa noblesse, sa grâce, l'élégance de ses contours, parait digne d'être monté par un roi» (Patte, Mon. érigés, p. 137).

[2]) Die Denkmäler des 16. Jahrhunderts, z. B. das Montmorency-Denkmal in Chantilly, waren stellenweise verzinnt (Patte, Mon. érigés, S. 93). Das Denkmal Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf war wegen zu hohen Zinnzusatzes in der Legierung bleich geworden (Patte, ebenda, S. 33) und das Denkmal Ludwigs XIV. auf Place Vendôme war umgekehrt schwarz geworden durch zu hohen Kupferzusatz. Im 18. Jahrhundert verfeinern sich die Legierungen. Bouchardon wählt für sein Denkmal Ludwigs XV. eine Legierung, die mit der Zeit den Ton einer frischgepflückten Olive annimmt. Über die Technik des Bronzegusses vgl. Patte, Mon. érigés, S. 32—34.

waltet die Guillotine ihres furchtbaren Amtes. Schließlich errichtet die Demokratie an dem blutigen Ort den Obelisken von Luxor und neutralisiert das Ganze durch den selbstzufriedenen Namen „Place de la Concorde“.

Rückbildung.

Von der klassischen Denkmalskunst des beginnenden 19. Jahrhunderts könnte man nicht behaupten, daß ihre künstlerische Qualität mit der übrigen Erstarkung der menschlichen Individualität Schritt gehalten hätte. Obwohl damals wieder Helden über die Erde gewandelt sind und das Heldenhafte aller Zeiten in neuem Lichte strahlt, spricht aus den Denkmälern eine gewisse Müdigkeit. Ob das nun daran liegt, daß die Straßenplastik überhaupt kein klassisches Thema ist, oder daran, daß großenteils Fürsten über den Denkmalschmuck verfügen, deren Kunstsinn wenig ursprünglich ist; ob einfach die Produktion zu sehr in die Breite geht, oder die schrankenlose Ausdehnung der modernen Städte keine günstige Denkmalssituation mehr bietet — jedenfalls herrscht die klassische Konvention und wirkt oft verderblicher als die barocke, weil sie dem individuellen Geist der Klassik widerspricht. Was die Aufstellung angeht, bewegt man sich nach wie vor in den Bahnen strengster Regulierung. Ein Denkmal wie dasjenige Ludwigs I. auf dem Odeonsplatz in München, ein Spätwerk Maximilian Widemanns, ist insofern glücklich postiert, als es dem Straßenzug der Ludwigstraße seitlich entrückt ist und zu dem Fahrdamm eine ähnliche Stellung einnimmt, wie die alten Brückendenkmäler (Abb. 86). Trotzdem liegt es auf einer Verkehrsinsel, wo es keine Ruhe hat, und findet an den begleitenden Palästen, so sorgsam diese abgewogen sein mögen, keinen geeigneten Hintergrund[1]). Erst die Romantik hat das Verdienst, die Banden der Regulierung abgeworfen und teils aus Liebe zum Mittelalter, teils aus eigenem Trieb nach malerischer Unordnung jene wahrhaft freiheitliche Situation wiederhergestellt zu haben, die den Denkmälern der Frührenaissance eine so starke Wirkung verliehen hatte. Man steigert nicht mehr das Monumentale durch das Monumentale, sondern man entwickelt es wieder organisch aus dem Kontrast eines anspruchslosen, scheinbar zufälligen Hintergrundes. Ein letztes Bild zeigt das Denkmal des Richard Löwenherz vor der West-



Abb. 86 München, Odeonsplatz



Abb. 87 London, Richard Löwenherz

[1]) Vornehmlich ist der Abstand des Denkmals von den Gebäuden zu groß gewählt, und der Versuch, die unwohnliche Lage durch eine Baumkulisse intimer zu gestalten, macht den Fehler nicht kleiner, sondern größer. Denn man verdirbt damit die architektonische Strenge, die das spezifisch Klassische an der Situation ausgemacht hatte, während eine intime Wirkung weder zustande kommt, noch von dem Denkmal selbst gerechtfertigt wird.

minsterabtei in London als Beispiel für den romantischen Historizismus, mit dem man im reiferen 19. Jahrhundert zu rechnen hat (Abb. 87). Der Künstler, Marochetti, war aus Turin gebürtig und verpflanzt sein piemontesisches Temperament unverfälscht an die Themse. Das Roß ist ein edler Berberhengst, eine Rasse, die bezeichnenderweise erst im 19. Jahrhundert, mit Mauresken und Moscheen, in die abendländische Kunst eingezogen ist. Der Reiter ist der bekannte Kreuzfahrer, den man als solchen kostümiert und mit einem mannshohen Schwert ausgestattet hat. Als Hintergrund erscheint so asymmetrisch wie möglich die Kapelle Heinrichs VII., ein Wunder von Architektur, zu dem normannische Kraft und spätgotische Eleganz sich verbündet haben — und dieser Geist jugendlicher Frische ist es nun auch, der weiterwirkt und in der neuesten Zeit wieder Standbilder von hohem individuellen Feingehalt ermöglicht.



DIE GEBÄUDEFORM

PALÄSTE UND SCHLÖSSER

Der Wohnbau unseres Kontinents arbeitet mit zwei Grundformen, dem Würfeltypus und dem Flügeltypus. Der erstere ist italienischer Herkunft. Die Gewohnheit, sich das Wohnhaus des Einzelnen als Kubus vorzustellen, reicht zeitlich bis in die frühesten Phasen der italischen Geschichte zurück und läßt sich sozial bis in die Niederungen der kleinbürgerlichen und bäuerlichen Bauweise verfolgen. Es handelt sich hier nicht um ein bauliches Ideal, sondern um Gegebenheiten eines vorwiegend plastischen Vorstellungsvermögens, das dem Italiener eigen ist und das auch in denjenigen Epochen der Geschichte seine Wirkung ausübt, die dem Würfelideal als solchem abhold sind. Italien hat selbst im Mittelalter würfelförmige Massen hingestellt. In der Renaissance fällt dann Wollen und Können zusammen: die Ausbildung der Würfelform zur Kunstform wird zum führenden Thema des Profanbaues und erreicht ihren Höhepunkt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Pal. Farnese). Freilich hat Italien auch andere Gebäudetypen gekannt, breitgelagerte Blöcke, deren Grundrisse und Fassaden regelmäßige Parallelogramme bilden, vornehmlich auf dem Lande, wo ja der Zusammenhang des Hauses mit Terrassen und Mauern eine gewisse Breitenlagerung bedingte (Villa d'Este). Oder man hat, wo das räumliche Bedürfnis groß war und ein landwirtschaftlicher Apparat mit dem Kasino verbunden werden sollte, den Würfel durch galerieartige Anbauten erweitert, die wie Arme vom Hauptgebäude ausgreifen (Villa Masèr). Immer aber gilt der Würfel als die edlere Form, als die eigentliche Kunstform, ähnlich wie man im kirchlichen Bauwesen die Zentralkirche als den idealen und ursprünglichen Typus empfindet. Der Norden dagegen hat an der Ausbildung des Würfelideals keinen Anteil genommen. Auf dem Lande baut man Holzhütten, „diese leicht faulenden, schief versinkenden oder grell angestrichenen Holzhütten“ [1]), die vom südlichen Steinbau nichts ahnen und zur Ausbildung eines festgeformten Gebäudetypus überhaupt unfähig gewesen sind. Die Städte andererseits sind eng gebaut und vom Mittelalter her von einem kommunalen Prinzip beherrscht, das individuell geformte Einzelpaläste nicht aufkommen läßt. Drittens kommt der fürstliche Schloßbau in Frage. Auch dieser leidet teils unter der überkommenen Unregelmäßigkeit der mittelalterlichen Bauweise, die es meist unmöglich macht, zu der einfachsten Symmetrie und Rektangularität vorzudringen, teils unter fortifikatorischen Notwendigkeiten. Wo die Burg humanisiert und zur Kunstform veredelt wird, schafft man zunächst in Frankreich, später auch in Deutschland den Typus des karreeförmigen Schlosses, dessen geräumiger Turnierhof von schmalen, meist niedrigen Flügelbauten umstellt wird (Louvre, Aschaffenburg).

Nachdem die italienische Renaissance die künstlerische Durchbildung des Würfeltypus vollendet hat, wird im Barock ein Flügelideal aufgestellt, ein echt barocker, vorwiegend malerischer Baugedanke, der nicht nur in den einzelnen Phasen des Barockstiles ganz verschiedene Deutungen erlebt, sondern im Süden wiederum ganz andere Möglichkeiten vorgefunden hat als im Norden. Und zwar ist es diesmal die Spätphase des Stiles, der Spätbarock, der die konsequentesten und in ihrer Art imponierenden Flügelbauten, das reine Zweifrontensystem geschaffen hat. Diesmal tritt Italien zurück. Seine Flügelbauten stellen keinen reinen Typus dar. Das alte Würfelideal spielt immer noch herein und läßt den Flügeltypus gekreuzt, ungeschickt, primitiv erscheinen (Pal. Barberini). Dagegen haben die nordischen Länder, Frankreich und Deutschland das barocke Flügelideal als ihr eigenstes empfunden, die alten Karrees in offene Flügel auseinandergebreitet und mit einer

[1]) Victor Hehn, Italien, 9. Aufl., S. 64.

wahren Leidenschaft Flügelbauten von so enormer Dimension in die Welt gesetzt, daß sie nach italienischen Proportionsgesetzen gar nicht mehr beurteilt werden können. Die Proportionslehre des nordischen Spätbarock bezieht sich infolgedessen nicht auf die Gebäudeformen als Ganzes — obwohl man so sehr auf das Ganze ausgeht — sondern auf die Details. Es handelt sich um Flächenproportionen, deren Summe noch durchaus keinen proportionierten Block in italienischem Sinn zu ergeben braucht.

Endlich umschließt die Antithese von Würfelbau und Flügelbau ein soziologisches Problem. Der Würfelpalast ist ein bürgerlicher Typus, der zwar imstande ist, durch künstlerischen und materiellen Aufwand großbürgerliche und sogar höchst herrschaftliche Formen anzunehmen, der aber bis in diese Höhen hinauf Privatbau bleibt und diesen privaten Charakter in keiner Weise verleugnet. Privat wirkt zunächst die lockere Einfügung des Palastes in das Stadtbild, d. h. der Verzicht auf Straßenalignements, und zweitens der hochragende Etagenbau, der meist mit zwei, manchmal sogar mit drei herrschaftlichen Geschossen arbeitet und den Bauherrn zwingt, unbequeme Treppenhäuser zu passieren. Der Flügeltypus dagegen ist eine souveräne, resp. feudale Bauform. Wie sie im Norden aufgefaßt worden ist, hat das Bürgertum gar nichts damit zu tun gehabt. Sie entwickelt sich teils aus den karreeförmigen Stadtschlössern, teils aus den adeligen Landschlössern, die ihren Ursprung ja gleichfalls vom Festungsbau herleiten und unmittelbar vom vierseitigen Karree zu breitgelagerten Flügeln übergehen. Der feudale Charakter äußert sich dann auf zweierlei Weise, erstens durch die Einfügung des Hauses in anspruchsvolle, königliche oder grundherrliche Alignements d. h. durch Regulierung der gesamten Situation, und zweitens durch den Grundsatz der Eingeschossigkeit, der ausdrücklich als fürstlich-feudaler Wohnanspruch aufgestellt wird. In Landhäusern ist meist nur das Erdgeschoß herrschaftlich ausgestattet (Vaux-le-Vicomte). In großen, meist dreigeschossigen Schlössern gilt nur der erste Stock als herrschaftlich bewohnbar (Versailles, Würzburg). Als Luxusmotiv erscheint drittens der unbedingt eingeschossige Typus der Maison de plaisance (Grand Trianon, Pal. Bourbon, Benrath a. Rh.).



Abb. 88 Rom, Pal. Farnese

Die Abgrenzung unseres Themas gestattet es nicht, den künstlerischen Aufstieg zu verfolgen, den das Würfelmotiv im 15. Jahrhundert erlebt hat, der etwa mit L. B. Alberti beginnt und mit Antonio da Sangallo endigt. Ich beschränke mich darauf, die Entwicklung auf ihrem Höhepunkt zu zeigen, und zwar an dem prachtvollen Block des Pal. Farnese, der in vieler Hinsicht als Prototyp eines italienischen Palastes zu gelten hat (Abb. 88). Die Würfelformen der Frührenaissance hatten sich durch eine gewisse Naivität ausgezeichnet, durch eine kecke Selbstsicherheit, die ein unverbrauchter Bürgerstand aus tieferen Bevölkerungsschichten übernimmt. Hier dagegen ist die Herrschaftlichkeit bereits in der Breite gesucht, und in dieser Neigung zum Breitbau, die bereits um 1530 in Erscheinung tritt, liegt die Gefahr, der das Würfelideal schließlich zum Opfer fällt. Im

Jahre 1534 wird die Fassade von 43 auf 59 Meter verbreitert[1]). Michelangelo hat, sobald er den Bau in die Hand bekam, hart gegen die Breitenlagerung angekämpft und durch Überhöhung des Obergeschosses um mehr als zwei Meter die Würfelform noch einmal gerettet. Die Fassaden hat er dadurch zwar aus der Proportion gebracht[2]), den Block als solchen aber entschieden veredelt. Seine Schlußredaktion des Sangalloschen Werkes ist das stärkste und letzte Bekenntnis der Renaissance zum Würfelmotiv gegenüber den Breittendenzen des Frühbarock. Die vier Fronten sind im Prinzip gleichwertig behandelt, d. h. die Abweichungen ergeben sich aus sachlichen Motiven: die Vorderfront feierlich repräsentativ, die Rückseite nach dem Garten schmuckvoll und festlich. Die Seitenfronten sehen nüchtern aus: nach Norden liegt die Zimmerflucht, ohne im Außenbau besonders markiert zu sein. Die Südseite ist wegen der Wärme die einzig untergeordnete. Sie enthält Treppenhaus und Lichtschacht, die beide hinter dem gegebenen Fassadenschema versteckt werden. Außerdem besteht ein glückliches Gleichgewichtsverhältnis zwischen den Fassaden und der Hofarchitektur. Diese letztere hat ja die ältere Geschichte aufzuweisen Es ist ein antikes Atrium, bereichert und verschönert durch ein Etagensystem, dessen italienische Steilheit im Hof stärker zum Ausdruck kommt als außen[3]). Im Stadtbild herrscht der Palast durch sein plastisches Volumen. Er nimmt ein volles Straßenquadrat in Anspruch, und seine gewaltige Masse überragt die benachbarten Bürgerhäuser um ein volles Stockwerk. Aber die Straßenalignements hat man nicht eigens reguliert, teils weil die Nepoten zum mindesten formell als Privatleute bauen, teils weil die Schönheit des Gebäudes eine so interne ist, daß weitläufige Ausstrahlungen nach außen sich erübrigen. Bei alledem bleibt der Stockwerkaufbau bürgerlich. Mit zwei gleichwertigen Obergeschossen hatte man von jeher gearbeitet. Hier aber ist durch Michelangelos Überhöhung das obere freier ausgebildet als das untere und wirkt seltsamerweise als das bevorzugte, zumal wenn man sich die Fernsicht vorstellt, die man aus den schlanken Obergeschoßfenstern über die Stadt genießen muß.



Abb. 89 Pal. Farnese, Rückseite

Mit dem Frühbarock beginnt für das Würfelmotiv eine Periode des Verfalls. Die Paläste gehen in die Breite. Sie neigen zum Kolossalen und Formlosen. Die Zahl der Fensterachsen steigt rapid[4]) und die Höhendimension nimmt eher ab als zu. Dabei fällt die Gliederung des Breitbaues merkwürdig schwer. Es fehlt an den Unterabteilungen, d. h. der römische Frühbarock besitzt kein brauchbares Risalitsystem. Giacomo della Porta gliedert durch Gruppierung der

[1]) Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl., S. 24: Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Text S. 260; Vasari, Ed. Milanesi V., p. 469.

[2]) Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl., S. 96; Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Text S. 289; Cicerone, 10. Aufl., S. 299 und 315; dazu: Simon Meller, Zur Entstehungsgeschichte des Kranzgesimses am Pal. Farnese in Rom. Jahrb. d Preuß. Kunstsammlungen Bd. 30, 1909, S. 1. Auf unserer Abbildung wird der erwähnte Proportionsfehler durch den glücklichen Schattenschlag des Kranzgesimses nahezu aufgehoben.

[3]) A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 55—59.

[4]) Am Pal. Ruspoli 19 Fensterachsen; vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl., S. 94; Abb. Ferrerio, Pal. di Roma I, 23.

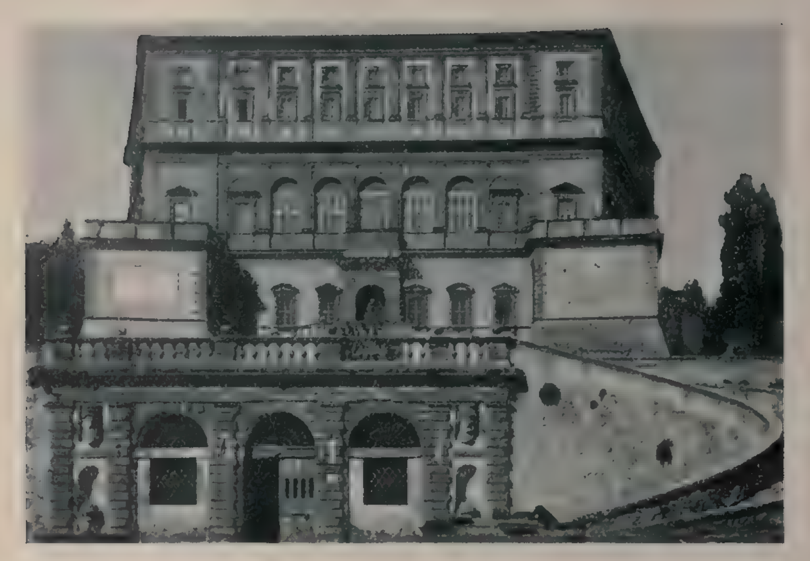


Abb. 90 Caprarola

Fenster[1]). Das Mittel verfehlt aber seine Wirkung. Es ist zu schwach, um die Massen in Fluß zu bringen, und verstößt zu sehr gegen die kristallinische Regel, um sich als System einzuführen (Riegl). Mittelrisalite gebraucht man in Rom überhaupt nicht, denn als Mittelakzent dienen die prächtigen Portale, deren Architektur sich durch mehrere Stockwerke hinzieht. Eckrisalite gibt es zwar im Festungsbau, wo man mit Ecktürmen arbeitet, aber im Stadtpalast hatte man keinen Anlaß, die Ecken zu verstärken. Zuweilen lösen sich schmale Eckjoche, von Rustika eingefaßt, aus der Fassade los, ob aber die Eckwirkung dadurch gekräftigt wird, ist zum mindesten zweifelhaft[2]). Michelangelo ist der einzige, der mit Eckrisaliten umzugehen weiß. Am Senatorenpalast arbeitet er mit Vor- und Rücksprüngen, rahmt die Eckrisalite in Kolossalpilaster und krönt das Ganze mit einer Balustrade — alles vorweggenommene Motive, die erst Bernini künstlerisch auswertet[3]). Die Gartenfronten pflegen bewegter zu sein. Auch hier bildet Pal. Farnese den Ausgangspunkt. Als Mittelstück eine Pfeilerloggia (Abb. 89). „Diese scheint vorzuspringen, aber das Kranzgesims weicht zurück, beide nur um ein geringes, so daß doch keine Risalitwirkung entsteht." (Riegl, a. a. O., S. 122). Rechts und links bilden Halbjoche den Übergang zum Fenstersystem. Die Ecken bleiben wie gewöhnlich ungegliedert. Noch reicher wird das Bild, wenn dieses Loggiensystem auf den Festungsbau übertragen und mit Eckjochen kombiniert wird, wie das in Caprarola der Fall ist (Abb. 90). Das Ganze ist eine Verbindung von Bastion und Stadtpalast[4]). In dem fünfeckigen Block fiel die einzelne Front schmäler aus als sonst. Wenn man die Loggia verbreitern und außerdem Eckrisalite abtrennen wollte, blieb für ein Fenstersystem kein Platz mehr übrig. Infolgedessen werden die fünf Arkaden der Loggia durch Halbjoche unmittelbar an die Eckrisalite angeschlossen. Diese Letzteren sind subaltern behandelt und scheuen sich, von der Pilasterordnung Gebrauch zu machen, die in der Mitte herrscht. Das Überwiegen der Mittelgruppe über die Seitenteile bleibt fortan die Regel im römischen Risalitbau. Es wirkt nach bis in den Spätstil Berninis hinein und

---

[1]) Pal. Chigi, Pal. d'Este, Pal. Serlupi; vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl., S. 98; dazu Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 123/24.

[2]) Eckrisalite rein zeichnerisch behandelt an der Cancelleria. Vorspringende Eckrisalite ohne Turmansatz nur in der Villa Farnesina. Im ländlichen Villenbau, aus Ecktürmen zu erklären, in Villa d'Este. Rustizierte Ecklisenen am Pal. Salviati, Pal. Borghese; auf dem Lande in Villa Aldobrandini.

[3]) A. Riegl, a. a. O., S. 75: „Starke Risalite, die Michelangelo aber nicht absichtlich anlegte, sondern die durch Türme gegeben waren. Sie dienen ihm zur Verbindung mit den Zugangskulissen."

[4]) Riegl, a. a. O., S. 107, spricht die Vermutung aus, daß Vignola durch seinen vorübergehenden Aufenthalt in Frankreich zu dieser Gebäudeform angeregt worden sei. Richtig ist sicher, daß diese Kombination von Festung und Luxuspalast im Süden sonst nicht vorkommt, und daß sie dem Norden bis in das 17. Jahrhundert hinein nahgelegen hat. In diesem Fall scheint mir aber Frankreich doch zu geringe Vorbilder zu liefern. Das Ungewöhnliche lag vielmehr in der Aufgabe selbst, ein weltliches Herzogsschloß vor den Toren von Rom zu bauen. Weil ein feudaler Schloßtypus in Italien nicht existierte, hat man sich durch diese gewagte Kombination geholfen (vgl. oben S. 75).

somit bis zum Absterben des Würfelgedankens überhaupt.

Am Quirinalspalast wird das Thema fortgesponnen, und zwar in der westlichen Schmalwand des Cortile Grande (Abb. 91). In der Mitte wiederum fünf Arkaden, diesmal in zwei Geschossen übereinander, wie das im Hofbau Sitte war. Nach zwei Halbjochen biegt die Front hufeisenförmig um, bildet Vorsprünge, die als Eckrisalite gelten können und mit den Flügeln der Farnesina mancherlei Ähnlichkeit haben, und schließt seitlich an die Hofwände an. Die Fassade — eine Arbeit von Ottavio Mascherino — ist weder besonders originell, noch besonders fein in den Details. Ihre geschichtliche Bedeutung liegt vielmehr darin, daß sie das System von Caprarola auf städtische Verhältnisse überträgt und auf diese Weise zum Vorbild wird für denjenigen Palast, der den Frühbarock abgeschlossen und den Hochbarock eingeleitet hat: den Pal. Barberini.



Abb. 91 Quirinal, Hoffassade

Der Barberinische Stadtpalast galt von jeher als ein problematisches Bauwerk. Schon seine vorstädtische Lage ist ungewöhnlich. Die Barberini sind modern genug, in einem Villenquartier zu bauen, wo der Palast sich frei und sommerlich bewegen kann (Abb. 92). Er ist der erste reine Fassadenbau von Rom, und zwar scheint Maderna den folgenschweren Entschluß gefaßt zu haben, die Hofarchitektur Mascherinos in eine Straßenfassade weiterzubilden. Hier ist also der Punkt, „wo der Hofbau mit der Fassade zusammenfließt“ (Riegl, a. a. O., S. 56). In Oberitalien, der Heimat Madernas, pflegte man der Fassade größeren Wert beizumessen als in Rom, und es wäre daher baugeschichtlich nicht überraschend, wenn Maderna auf den römischen Fassadenbau befruchtend eingewirkt hätte. Sein Entwurf zum Barberinipalast, den Posse publiziert hat, läßt allerdings nichts davon erkennen[1]). Wir müssen vielmehr — sofern er als gesichertes Werk von Maderna gelten kann — zwischen diesem und dem ausgeführten Plan noch mehrere Zwischenstufen voraussetzen, vor allem die Konzeption der Hauptidee, ein Arkadensystem als Straßenfassade zu verwenden. Möglicherweise sollte der von Posse publizierte Entwurf die Front des ehemaligen Sforzapalastes einhalten.



Abb. 92 Pal. Barberini

[1]) Hans Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Pal. Barberini in Rom. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 40, 1919, S. 95.



Abb. 93 Pal. Montecitorio (Piranesi)

Dann wären die Arkaden und der hufeisenförmige Vorhof erst im Zusammenhang mit der Achsendrehung von 90° entstanden, die der jetzige Palast gegen den Sforzapalast durchgemacht hat. Sieben Arkaden, diesmal in drei Geschossen, bilden das stark dominierende, ein wenig überhöhte Mittelstück. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Arkaden ursprünglich nur zweigeschossig geplant waren und das Obergeschoß mit den perspektivischen Fensternischen von Bernini aufgesetzt worden ist[1]). Durch die drei nahezu gleichwertigen Arkadenstellungen kam dann — sicher zufällig — der Anklang an venezianische Paläste zustande, auf den Riegl hinweist (Riegl, Lor. Bernini, S. 102). Seitlich schließen Halbjoche an, die uns bereits seit dem Pal. Farnese begleiten, die aber hier zum erstenmal als Rücklagen behandelt sind. Das Verhältnis der Flügel zum Hauptgebäude ist verfehlt. Als Risalite im Sinne der Farnesina sind sie zu stark und als Flügel im Sinne des Spätbarock umgekehrt zu stumpf. Es scheint, daß die verunglückte Form durch wiederholte Änderungen im Bauprogramm, insbesondere durch die erwähnte Achsendrehung verschuldet ist[2]). Sie hat dann auch in der weiteren Baugeschichte, weder in Rom noch anderwärts Nachfolge gefunden.

Obwohl Berninis Mitarbeit im Außenbau des Palastes kaum in Erscheinung tritt und die Zusammenarbeit mit Borromini und Pietro da Cortona sicher nicht nach seinem Sinne war, hat er doch seine praktischen Erfahrungen als Architekt in der Hauptsache am Pal. Barberini gemacht. Künstlerisch schöpft er freilich aus ganz anderer Quelle. Sein Palaststil beruht auf dem sorgfältigen Studium Michelangelos, dessen Spätwerke die Ideen des Hochbarock im Keim bereits enthalten. An diesem Vorbild gemessen, sind seine beiden folgenden Paläste, Montecitorio und Odeschalchi, noch Vorstudien, mit mancherlei Härten und Mängeln behaftet, und er nähert sich seinem Ideal erst im Louvreprojekt. Es ist also keine Redensart, sondern seine vollste Überzeugung, wenn er den Louvre als sein reifstes und liebstes architektonisches Werk bezeichnet (Chantelou, Briefanhang S. 366, 367).

Der Pal. Montecitorio ist kein Wohnpalast, sondern ein Verwaltungsgebäude, zu dem Innozenz X. den Auftrag erteilt (Abb. 93). Bernini bekennt sich darin zu der sogenannten klassischen Richtung im römischen Hochbarock, d. h. zu einer starken, aber durchaus gezügelten Massenwir-

[1]) O. Pollak, Beiheft zu Bd. 34 des Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, schreibt die Fensternischen dem Borromini zu. Posse a. a. O. verweist auf die Ähnlichkeit der Fenster mit der Nische an Berninis Grabmal der Markgräfin Mathilde in St. Peter. Riegl, Lorenzo Bernini, S. 103 läßt die Frage offen. Ich möchte glauben, daß Bernini, der an dem Bau viel experimentiert hat und das Gebäude als Ganzes für verfehlt gehalten haben muß, dieses dekorative Reizmittel nachträglich in die Fassade eingeflochten hat. Seinem späteren Baustil entspricht es zwar nicht. In diesem Fall bot es aber den praktischen Vorteil, daß die Fenster des Obergeschosses ohne aufzufallen wesentlich kleiner gebildet werden konnten als in den Untergeschossen, so daß die Gewölbe des Gran Salone ein stärkeres Widerlager und vielleicht auch einen besseren Ansatz an die Wand finden, z. B. keine Stichkappen benötigt werden.

[2]) Die Annahme Brinckmanns (Baukunst des 17. bis 18. Jahrhunderts, S. 90—91), daß Bernini die vorspringenden Flügel nachträglich hinzugefügt, d. h. Maderna den Bau ohne Vorhof geplant hätte, ist durch nichts erwiesen und entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Vielmehr spricht stilistisch und historisch alles dagegen. Brinckmann selbst hat seine Behauptung durch keinerlei Argumente bekräftigt.



Abb. 94 Tuilerien, Hofseite (Pérelle)

kung, die auf barocke Fassaden verzichtet und entschlossen auf eine Erneuerung des Würfelideals hinarbeitet. Daß der Pal. Montecitorio ein Fassadenbau werden würde, war durch den Bauplatz von vornherein vorgeschrieben. Bernini hat aber alle ihm zu Gebote stehenden Mittel angewandt, um dennoch nicht die Flächen, sondern die Massen sprechen zu lassen. Zu diesem Zweck dient ihm ein sorgsam abgewogenes Risalitsystem, das zwar von Michelangelos Senatorenpalast angeregt, von Bernini selbst aber originell und wahrhaft genial weitergebildet worden ist. Zunächst rahmt er, wie Michelangelo, die Eckrisalite durch Kolossalpilaster und erfindet ein passendes Mittelrisalit, für das es in Rom kein Vorbild gab, das sich aber in der Achsenzahl an die Barberini-Fassade anlehnt (vgl. die Tabelle S. 113). Das breite Mittelstück hat auch hier das Übergewicht, während die Rücklagen stumpf und die Eckrisalite schmal und schwächlich behandelt sind. Die Anwendung von gekuppelten Kolossalpilastern läßt auf den Einfluß der Petersfassade schließen, ein Tatbestand, der uns für die Beurteilung der Louvrefassade von Wichtigkeit sein wird. Um die Massenwirkung zu steigern, ist die Front konvex ausgebuchtet. Zu dem gleichen Zweck hat man die Stockwerke nach Möglichkeit überhöht, weit mehr, als praktische Rücksichten es erfordert hätten. Das Obergeschoß sollte wie beim Pal. Farnese die Nachbarhäuser überragen. Trotzdem ist es nicht gelungen, im Pal. Montecitorio einen fertigen Gebäudetypus hinzustellen. Denn ausgebaut ist nur die vordere Hälfte. Die Rückseite vollwertig zu ergänzen, d. h. den Block allseitig abzuschließen, hätte wohl dem Würfelideal entsprochen, von dem Bernini damals bereits erfüllt war. Zum Ausbau einer Gartenfront fehlte aber die Möglichkeit sowohl wie der Anlaß, und so blieb das Ganze ein Fragment. Allerdings ein eminent wichtiges Fragment. Denn es bildet die unmittelbare Vorstufe zu dem Idealprojekt eines Königsschlosses, das Bernini für Ludwig XIV. ausgearbeitet hat, den Markstein und Höhepunkt des barocken Profanbaues.

Seit dem Pal. Montecitorio geht Bernini darauf aus, ein Karree zu bebauen und die Massen so zu modellieren, daß die Würfelform des Pal. Farnese vervielfältigt und ins Gigantische gesteigert würde. Im Zusammenhang seines aufstrebenden Palaststiles wirkt es als Glücksfall und Verhängnis zugleich, daß Ludwig XIV. ihn mit dem Ausbau des Louvre beauftragt, dessen Karree seit den Erweiterungsbauten Lemerciers zu den größten Bauplätzen Europas gehörte[1]). Die Form des Karrees ist aber zweideutig. Entweder behandelt man sie italienisch und bebaut das Karree

[1]) Der Louvrekomplex einschließlich der Tuilerien umfaßt 198000 qm Bodenfläche. Er ist somit dreimal so groß, wie die Vatikanischen Bauten, fünfmal so groß wie der Escorial und sechzigmal so groß wie der Pal. Farnese. (Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 1. p. 8).



Abb. 95 Louvreprojekt, Ostfront

mit einem Würfel, aus dessen Mitte der Wohnhof ausgespart wird. Oder man folgt dem Typus der nordischen Festungsschlösser, d. h. man umstellt das Karree mit niedrigen Flügeln und behandelt den eingeschlossenen Raum als freien Platz, resp. als Turnierhof. Für Bernini stand es von vornherein fest, daß er dem Typus des Pal. Farnese folgen, den Platz mit Steinmasse überschütten und den fertigen Block zum Wahrzeichen von Paris machen würde. Die Franzosen dagegen hatten von jeher eine Neigung zum Flügelbau, sogar zu ungewöhnlich niedrigen und langen Flügeln (Abb. 94). In den Tuilerien waren zweimal neue Flügel an die alte Mitte herangeschoben worden, so daß im Jahre 1664 ein neuer Mittelpavillon eingesetzt und die alten Teile erhöht werden mußten[1]). Die Louvrefronten waren unter Ludwig XIII. verdoppelt und ebenfalls mit neuen Mittelpavillons versehen worden, so daß sich der Hof auf das Vierfache erweitert hatte. Lange Galerien verbinden die beiden Baukomplexe, Laufgänge, die sich keinem Proportionsgesetz fügen. Die Ausdehnung als solche soll imponieren. Es kommt darauf an, „d'être frappé de l'immensité". Charles Perrault, der zu den genauesten Proportionsrechnern Frankreichs gehörte, leugnet es geradezu, daß die Gebäudeform als Ganzes einem Proportionsgesetz unterworfen sei: „Il n'est point vrai, que la hauteur d'un bâtiment doive être proportionnée avec son étendue; car il faudroit, par cette raison, que la Galerie du Louvre sur la rivière fût deux ou trois fois plus élevée que les tours de Notre-Dame" (zit. aus Perrault, Recueil manuscrit; vgl. J. Fr. Blondel, Arch. Franç. Liv. VI, Chap. 14, p. 63). Von plastischer Festigung der Louvreflügel ist keine Rede. Man strebt sogar umgekehrt nach Auflösung des Karrees und zieht damals bereits in Erwägung, den vierseitigen Flügelbau in einen dreiseitigen, d. h. in die Hufeisenform überzuführen (Chantelou S. 76).

Bei der berühmten Louvrekonkurrenz, die im Jahre 1664 ausgeschrieben wird, handelt es sich ausschließ ich um die Fertigstellung des Ostflügels. An dem Gebäudetypus sollte nichts geändert werden. Wenn Bernini sich auf den einzelnen Flügel beschränkt und die Fassade etwa nach Maßgabe des Pal. Odeschalchi dekoriert hätte, wäre sein Spiel gewonnen gewesen. Etwas Derartiges erwartete man von ihm[2]). Diese Aufgabe existierte aber für Bernini nur als Notbehelf, der vielleicht für private Verhältnisse, nicht aber für ein Königsschloß in Betracht kam. Er kann sich ein Bauwerk erster Ordnung ohne Anwendung eines monumentalen Würfelmotivs überhaupt nicht vorstellen (Abb. 95). Weil ihm die Voraussetzungen und Möglichkeiten des Flügelbaues fremd sind, verlegt er seine ganze Kraft auf die Verschönerung des Kubus und rückt damit von dem französischen

[1]) Im ganzen wurde die Front von 100 auf 170 Klafter (195 auf 331 Meter) verbreitert, so daß die Überhöhung des Gebäudes nicht mehr umgangen werden konnte. „N'étoit-il pas nécessaire, de prévoir, qu'un édifice qui dans son origine n'avoit que cent toises de face, ne pouvoit pas s'étendre jusqu'à près de cent soixante-dix, sans qu'on en changeât les dimensions, les rapports et les proportions?" Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. XX. p. 82.

[2]) Eine solche Lösung für die Modernisierung eines älteren Karreebaues findet sich am Schloß Ansbach. Vgl. Otto Lessing, Schloß Ansbach. Leipzig o. J. Tafel 1.

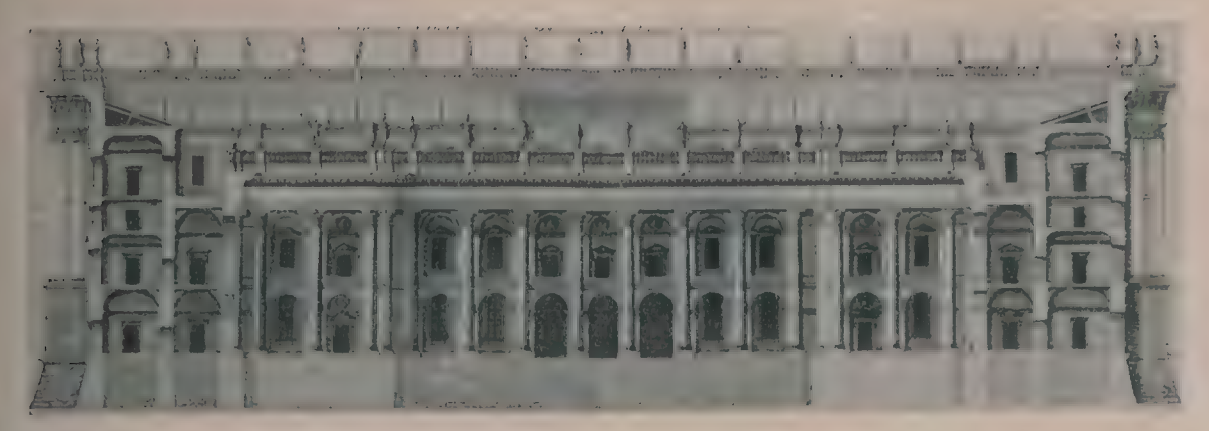


Abb. 96 Louvreprojekt, Querschnitt

Vorstellungskreis immer weiter ab. Darin liegt die Tragik seines Projekts. Die Ausführung ist nie ernstlich in Erwägung gezogen worden. Colbert ist Rationalist und Finanzminister genug, um das Ganze als Idealprojekt aufzufassen. Im Jahre 1668 siegt der Perraultsche Fassadenentwurf, der sich auf eine dekorative Verkleidung der Ostfront beschränkt, und im gleichen Jahre lenkt der Neubau von Versailles in die Bahnen des reinen Zweifrontensystems ein.

Berninis Palast sollte als Masse so gewaltig werden, daß die Stadt daneben verschwunden wäre. Die Eckansicht vom Pont-Neuf her wird ausdrücklich als die günstigste bezeichnet. Auch der König prüft die Fassaden auf ihre Eckwirkung (Chant. S. 55—56). Das vorhandene Karree, das nicht einmal genau rechtwinklig gerichtet war und somit den elementarsten Anforderungen eines italienischen Würfelbaues nicht genügt hätte, wird von Bernini nach Osten und Westen durch die Vorlagerung von Lichthöfen gestreckt, d. h. in ein Oblongum umgesetzt, wie es am Pal. Farnese vorgebildet war[1]). Die Höfe bleiben in beiden Fällen quadratisch. Bernini verengert den Hof durch Ecktreppen und vorgelagerte Arkaden. Er bildet also den Turnierhof in einen Wohnhof um. An den östlichen Lichthöfen hat er sichtlich gespart, um mit seiner Ostfront nicht zu nahe an die Kirche St. Germain heranzurücken. Im Westen bewegt er sich freier. Die Fassaden halten die gleiche Rangordnung ein wie am Pal. Farnese: vorn eine ernste Straßenfront, hinten eine reiche, loggiengeschmückte Gartenseite. Den Abseiten wird ein nichtssagendes Fassadenschema vorgeblendet. Erst nachträglich tritt Colbert mit der Forderung hervor, man müsse die Flußseite, d. h. den Südflügel als Haupt- und Wohnflügel ausbauen, weil der Louvre Winterresidenz sei (Chant. 121, 362). Damit fällt Berninis ganzes Bauprogramm. — Um für seinen Kubus eine schöne Proportion zu finden, hat Bernini die Höhendimension, dem außerordentlich breiten Bauplatz entsprechend, nach Möglichkeit gesteigert, d. h. die Geschosse so stark überhöht, wie es der Anschluß an den bestehenden Louvre nur irgend zuließ. Colbert und selbst Chantelou üben an der Geschoßhöhe Kritik (Chant. 125, 159, 362). Bernini findet umgekehrt die französischen Flügelbauten, z. B. die Tuilerien zu niedrig: „una grande picciola cosa, ein Regiment von Kindern" (Chant. S. 60). Die Höhe des Erdgeschosses war durch den alten Louvre gegeben. Sie genügt notdürftig als Sockel für die Kolossalordnung, erschwert aber die Portalbildung. Bernini hilft sich mit drei mittelgroßen Portalen, die von vornherein ein Gegenstand der Kritik sind. Hauptgeschoß, Obergeschoß und Kranzgesims sind so in die Höhe getrieben, daß der Neubau den alten Louvre um ein volles Geschoß überragt. Da die alten Teile aus konstruktiven Gründen nicht entsprechend erhöht werden können, läßt Bernini nach dem Binnenhof zu eine Abtreppung der Dächer eintreten (Abb. 96). Das Motiv hatte den Vorzug, daß die Hofarchitektur nicht zu steil ausfiel, sondern zum Raum in eine schöne Proportion kam. Als ideales Vorbild für diese eigenartige Lösung hat

[1]) Die Schmalseite verhält sich zur Längsseite am Pal. Farnese wie 1 : 1,3; im Louvreprojekt wie 1 : 1,5.

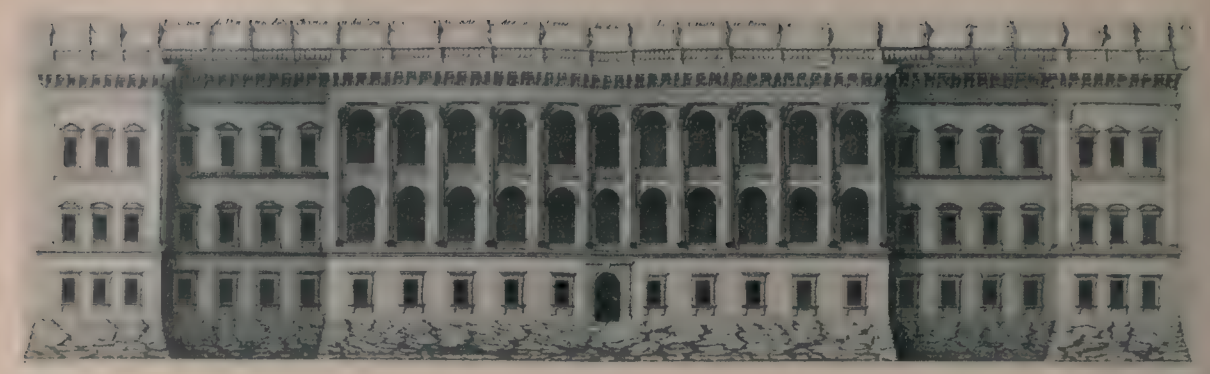


Abb. 97 Louvreprojekt, Westfront

ihm offenbar das Farnesenschloß in Caprarola vorgeschwebt, wo die Außenfront gleichfalls um 1½ Stockwerke höher emporragt als die Hofarchitektur[1]). Diese Dachlösung war der glücklichste Einfall im Berninischen Louvreprojekt. Sie hätte es ermöglicht, den alten Louvre zu erhalten ohne den neuen zu schädigen. Allerdings schont Bernini den alten Bau nur formell. Als Kunstwerk zieht er ihn nicht in Betracht, sondern behandelt ihn wie eine Reliquie, die eine neue Fassung erhält und in dieser kaum mehr sichtbar zu sein braucht. Die Franzosen lassen sich auf dieses Scheinmanöver nicht ein, sondern beklagen sich bitter, daß die schön ornamentierten Louvrefassaden durch den Neubau verstellt werden sollen (Chant. S. 326). — Der italienische Würfelbau hatte stets mit einheitlicher Gesimshöhe gearbeitet. Wo Anbauten notwendig sind, proportioniert man sie zum Hauptgebäude etwa so, wie Arme zum Rumpf eines Körpers, d. h. es wird baulich ein ganz neues Thema angesponnen. Frankreich dagegen scheut sich nicht, Flügel von verschiedener Gesims- und Firsthöhe aneinander zu schieben und durch Pavillons zu verknüpfen (Tuilerien). So erwartet Colbert, daß die Westfront des Louvre wesentlich niedriger sein müßte als die Ostfront, um den Übergang zu den Galeriebauten zu schaffen. Bernini widerlegt seinen Einwand aus den Proportionen der Peterskolonnade (Chant. S. 35). — Eine der wichtigsten baugeschichtlichen Aufgaben des Louvreprojektes bestand darin, das Flachdach in Frankreich einzuführen. Freilich darf man sich diesen Vorgang nicht als individuelle Beeinflussung vorstellen. Er erklärt sich vielmehr aus einer Wandlung des Zeitgeschmacks, der sich ganz allgemein von den Steilformen ab- und den Breitformen zuwandte. Mit den alten Steildächern fällt ein letzter Rest von gotischer Sehgewöhnung, und die Gebäudehöhe, die ohnedies zu gering gewesen war, sinkt immer weiter unter das italienische Normalmaß herab. Es ist also anzunehmen, daß auch ohne Berninis Eingreifen das Flachdach in Frankreich eingeführt worden wäre (Chant. S. 13). Wie die Verhältnisse aber lagen, hat sein Louvreprojekt das flache Dach öffentlich legitimiert und ihm zugleich die Form des Balustradendaches gegeben, das Bernini selbst, gestützt auf Michelangelos Senatorenpalast, in Italien bereits zur Norm erhoben hatte. Merkwürdig ist an Berninis Dachbildung, daß er die Balustrade zwar einführt, das bisher gebräuchliche Konsolengesims aber nicht abschafft, sondern als Konsolenfries beibehält. Jedenfalls bleibt die Ausladung der Berninischen Gebälke sehr bedeutend, und die Kritik Perraults, daß man die Balustrade von unten aus wegen des stark vorspringenden Kranzgesimses kaum gesehen hätte, ist vom rationalistischen Standpunkt aus berechtigt (Chant. S. 218). Übrigens hat man das Steildach in Frankreich nicht völlig abgeschafft. Die Stilwandlung äußert sich vielmehr in zwei Maßnahmen. Erstens wird das Balustradendach für den Gebrauch der königlichen und öffentlichen Bauten reserviert, und zweitens wird für bescheidenere Verhältnisse der alte Typus

[1]) Vgl. den perspektivischen Querschnitt bei Villamena, abgebildet u. a. bei Willich, Vignola. S. 108. Abb. 26. Bernini hat für Caprarola offenbar eine Vorliebe gehabt und den Bau schon deshalb bis in die Details gekannt, weil sein Vater mit der dekorativen Ausschmückung beschäftigt war.

der Combles brisés in den milderen Typus der Combles à deux-égouts umgewandelt, auf den ich unten zurückkomme. — Die Fassaden bringen das römische Risalitsystem in monumentalster Form zum Vortrag. Römisch sind vor allem die breiten, wuchtigen Mittelrisalite. Bernini hat das System des Pal. Montecitorio nicht nur vervollkommnet, sondern in zwei geistvolle Varianten zerlegt (Abb. 97). Man beachte genau, wie sorgfältig Ostfront und Westfront gegeneinander abgestimmt sind[1]). Bernini nennt diese Abweichungen die Contraposti eines Bauwerks und hält ihr künstlerisches Gleichgewicht für maßgebender, als die rein zahlenmäßige Proportion (Chant. S. 132). Die Zahl der Fensterachsen ergibt im Vergleich mit den besprochenen römischen Bauten folgendes Bild:

Pal. Farnese, Rückseite:	4	$^1/_2$	3	$^1/_2$	4	= 12
Caprarola:	1	1	5	1	1	= 9
Cortile del Quirinale:	1:3	$^1/_2$	5	$^1/_2$	3:1	= 14
Pal. Barberini:	3:4	1	7	1	4:3	= 23
Pal. Montecitorio:	3	6	7	6	3	= 25
Louvre, Ostfassade:	4	4	1:11:1	4	4	= 29
Louvre, Westfassade:	3:1	4	11	4	1:3	= 27

Die Seitenfassaden werden dem vorhandenen Pavillonsystem vorgeblendet, das von Lemercier begonnen und von Levau weitergeführt worden war. Bernini hat sie nebensächlich behandelt und die Ausführung seinem Schüler Mattia de' Rossi überlassen. Weil Bernini das Louvrekarree nach Westen stärker dehnt als nach Osten, liegen die alten Pavillons nicht mehr in der Mitte, so daß die Symmetrie empfindlich gestört ist. Die Kritik der Franzosen versteift sich auf diese Schwäche. Speziell über diesen Punkt kommt es zu dem denkwürdigen Zwist mit Charles Perrault (Chant. S. 274). Schließlich macht Bernini den Vorschlag, der Flußfassade ein neues Mittelrisalit zu geben (Chant. S. 339). — Der einzige dekorative Schmuck des Bauwerks besteht in den Ordnungen. Auch hier ist der Fortschritt über den Pal. Montecitorio hinaus bedeutend. Die Kolossalpilaster haben sich zu kolossalen $^3/_4$ Säulen verdickt, die offensichtlich von den Säulen der Petersfassade abstammen und späterhin an der Rückwand der Fontana Trevi eine profane Nachkommenschaft finden. Bernini erlaubt sich hier eine Anleihe an die kirchliche Kunst, die mit der zunehmenden Profanierung des Barockstiles zusammenhängt. Er selbst ist noch zurückhaltend in diesen Dingen und gebraucht kirchliche Formen nur da, wo es ihm auf ausgesprochen pathetische Wirkungen ankommt. Aber bei seinen römischen Kollegen, Cortona, Borromini, Rainaldi usw. reißt eine wilde Plünderung des kirchlichen Formenschatzes ein, und zwar in einem dekorativen Sinn, der dann rückwirkend auch die Kirchen in eine gewisse Profanation hineinzieht. Das Größenverhältnis der Ordnung ist außerordentlich glücklich. Ihre Höhe verhält sich zum Ganzen (exkl. Felssockel) wie 1 : 1,71; das Erdgeschoß zum Ganzen wie 1 : 4,36; das Erdgeschoß zur Ordnung wie 1 : 2,33 — Proportionen, denen man die Gebundenheit des Erdgeschosses kaum mehr ansieht und für die man recht gern die praktischen Fehler des Aufbaues, die Kleinheit der Portale und die überhöhten Geschosse in Kauf nimmt (Tabelle S. 122).

Brinckmanns Annahme, Bernini hätte Anregungen aus unfertigen Entwürfen Perraults empfangen, führt auf ganz falsche Spur (Bauk. d. 17. u. 18. Jh. S. 233). Zunächst liegen die persönlichen Verhältnisse so, daß Bernini schwerlich der Nehmende gewesen sein kann. Zweitens hat Bernini die Durchsicht der französischen Entwürfe ausdrücklich abgelehnt, sogar die Prüfung des Planes von Levau (Chant. S. 354). Er wird also das Kolonnadenprojekt, das im Jahre 1665 noch unfertig und dem Colbertschen Bauprogramm widersprechend war, überhaupt nicht gekannt haben. Im Tagebuch des Herrn von Chantelou wird weder Claude Perrault erwähnt, noch ein Bauprojekt von ihm. Nur in der letzten Aussprache über das Louvreprojekt, die Chantelou mit Colbert im Jahre 1668 gehabt hat, versichert Chantelou, er hätte „den neuesten Bauplan überhaupt nicht gesehen und enthielte sich daher jeglichen Urteils" (Chant. S. 363). Wie kann ihn also Bernini im Jahre 1665 gesehen haben? Drittens spricht der stilistische Befund entschieden dagegen. Weder Berninis Etagensystem, noch seine Risalit-Teilung, noch

[1]) Ostfront: breite, flach vortretende Eckrisalite / schmale Rücklagen / breites, stark vortretendes Mittelrisalit. Westfront: schmale, stark vortretende Eckrisalite / breite Rücklagen / breites, flach vortretendes Mittelrisalit.

seine Säulenordnung haben das geringste mit Perrault zu tun, und umgekehrt die Kolonnade nicht das geringste mit Bernini. Sie entspringt einer Formenreihe, die Italien überhaupt nicht oder nur ganz indirekt berührt.

Die Perrault-Kolonnade ist zunächst nichts weiter als ein akademischer Versuch, die Rekonstruktion eines korinthischen Tempels für die Ostfront des Louvre nutzbar zu machen. Sie ist nicht einmalig, genial konzipiert, sondern das Resultat jahrelanger Berechnung, zahlreicher Versuche und ständiger Verbesserung, eine Ausgeburt der französischen Ratio. Solange der Louvre als Residenzschloß geplant war, also bis in das Jahr 1668 hinein, kamen Perraults Vorschläge praktisch gar nicht in Frage. Erst der Neubau von Versailles bringt es mit sich, daß der Louvre als Wohnresidenz aufgegeben und auf das unerfüllbare Programm der Colbertschen Denkschrift verzichtet wird (vgl. oben S. 77). Levau baut den Binnenhof nach dem Renaissanceschema aus, und Claude Perrault bekommt freie Hand für seine Ostfassade, die sich inzwischen zu einem Werk von feinstem Geschmack durchgebildet hatte.

Perrault verdankt seine Vorstellung vom korinthischen Baustil den französischen Archäologen und Theoretikern, die sich ihrerseits auf die italienische Theorie stützen. Sein Schulverhältnis zu Italien ist also indirekt, und zwar ist Roland Fréarts „Parallèle" das grundlegende Buch, in dem die Resultate der italienischen Theorie den französischen Gelehrten übermittelt werden[1]). Neben die gedankliche Spekulation tritt damals bereits die Denkmälerforschung. In Rom waren die korinthischen Tempel die wenigst gut erhaltenen. In Italien und Griechenland kannte man kein Bauwerk, dessen Gesamtdisposition noch zu übersehen gewesen wäre. Dagegen beginnt damals gerade die Tempelstadt Baalbek das Interesse auf sich zu ziehen. Der französische Levantehandel hatte nicht nur Kaufleute, sondern auch Aristokraten und Diplomaten nach dem Orient geführt. In Foucquets Elternhaus verkehren die bedeutendsten Orientforscher: Carcavy und d'Herbelot[2]). Außerdem sorgen die Ordensniederlassungen für ständige Verbindung mit dem heiligen Lande. Um 1660 geht bereits eine Expedition nach Baalbek, geleitet von dem französischen Gesandten bei der Pforte Laurent D'Arvieux. Dieser gibt in seinen Memoiren eine flüchtige Beschreibung der Überreste[3]). Der Besuch dauert nur zwei Tage, so daß von größeren archäologischen Aufnahmen keine Rede sein kann. Es steht aber außer Zweifel, daß d'Arvieux' Besuch nähere Untersuchungen nach sich gezogen hat und zeichnerische Aufnahmen von Baalbek nach Paris gelangt sind. Denn wenige Jahre später gibt Jean Marot eine Serie von Kupferstichen heraus, die sich auf Baalbek beziehen. Von den 22 Tafeln „Vues de l'Etranger" im sog. Grand Marot stellen acht den Bacchustempel dar, einen spätrömisch-korinthischen Tempel, den man als das Urbild der Perrault-Kolonnade anzusehen hat (Abb. 98).



Abb. 98 J. Marot, Baalbek

[1]) Roland Fréart de Chambrey, Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne. Paris 1650.

[2]) Ch. Henry, Pierre de Carcavy. Paris 1884. Über D'Herbelot: Niceron, Mémoires IV. p. 411. Cousin, Eloge de d'Herbelot, Journal des savants. Jan. 1696. — Charles Perrault, Hommes illustres. T. I. pp. 154—158.

[3]) Laurent d'Arvieux, Mémoires, Paris s. d. (ca. 1652) IIe part. Chap. 25. Wood and Dawkins, The ruins of Balbek. London 1757. Hch. Frauberger, Die Akropolis von Baalbek. Frankfurt a. M. 1892. Michel Alouf, Geschichte Baalbeks. Deutsche Ausg. Prag 1896. O. Puchstein, Führer durch die Ruinen von Baalbek, Berlin 1905. Th. Wiegand, Baalbek, Berlin 1921.



Abb. 99 Baalbek (Marot)

Die Marotstiche erschienen ähnlich wie die Stichfolgen Lepautres nicht in Buchform, sondern in Heften. Es finden sich daher Sammelbände aus ganz verschiedenen Jahren, die älteren stets ohne Titelblatt. Die Stiche sind in der Hauptsache zwischen 1660 und 1670 entstanden. Die frühesten Sammelbände werden um 1670 datiert (Lemonnier, L'Art au temps de Richelieu. II. Aufl., S. 240). Beschreibung eines vollständigen Exemplars bei Morgand, Bulletin des Livres d'ornements. Katalog. Paris 1904. Vollständiges Oeuvreverzeichnis von Aug. Bérard, Catalogue de toutes les estampes de Jean Marot. Paris 1860.

Marot gibt den Tempel nicht archäologisch genau wieder. Er versieht die Säulen mit einer Kannelierung, die sich im Original auf Pronaos und Innenraum beschränkt. Der Sockelbau ist nicht richtig, aber doch ähnlich aufgenommen. Typisch für Baalbek sind die Gebälkaufsätze am Dachablauf. Perrault übernimmt von Marot direkt und von Baalbek indirekt: Erstens die Säulenordnung, die bis in die Details übereinstimmt, mit Ausnahme der Dachkonsolen, die bei Marot als Adler stilisiert, bei Perrault nach Vitruvianischer Regel geformt sind (Abb. 99 und 100). Zweitens den spätrömischen Ornamentgeschmack. Man vergleiche etwa die Kasettendecke und die Eingangstür des Tempels (Wood und Dawkins, Tafel 29 und 32) mit den entsprechenden Formen Perraults. Drittens die Gebälkaufsätze am Dachablauf, die Perrault zur Balustrade weiterbildet. Viertens den hohen Sockelbau, den Frauberger (a. a. O., S. 11—14) als etruskisch bezeichnet. Fünftens die Eisenklammern im Architrav, vgl. Frauberger a. a. O., S. 12 und Patte, Mémoires, der ausdrücklich auf Baalbek verweist, p. 261, 264, 267, 269.

Sehr merkwürdig kreuzen sich im 17. Jahrhundert die baukünstlerischen Fragen mit theologischen. Im Gegensatz zur Renaissance-Theorie, die von der römischen Antike ausgegangen war, führt der Barock den Ursprung der Architektur auf eine von Gott offenbarte Architectura Sacra zurück, die im Salomonischen Tempel verkörpert gewesen sein soll (Max Semrau, Zu Nic. Goldmanns Leben und Schriften. Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1916. Heft 10 und 12). Als oberste und älteste Ordnung gilt ein Palmkapitäl, dessen Wedel erst später zur korinthischen Akanthusranke profaniert worden sei.

Um die Rekonstruktion des Salomonischen Tempels bemühen sich Künstler, Theologen, Archäologen und Bautheoretiker. Die spanischen Jesuiten gehen von der Vision Hesekiels aus und erfinden eine Kombination aus Kirche, Abtei und Königsschloß, die im Escorial verwirklicht worden ist (Hesekiel, Kap. 40 ff.; Villalpandus, In Ezechielem explanationes . . . ac Templi Hierosolymitani Commentarius, 3 vols, Romae 1596—1604; Th. Friedrich, Tempel und Palast Salomos. Innsbruck 1887; Odilo Wolff, Der Tempel von Jerusalem. Wien 1913). Holland, das keine Königsschlösser zu bauen hatte, beschränkt sich auf theoretische Abhandlungen. Nic. Goldmanns „Architectura Sacra" ist im Manuskript verschollen, aber von L. Chr. Sturm in dessen Zivilbaukunst sowie in der Abhandlung „De sciagraphia templi Hierosolymitani" (1694) weiter verwendet worden. Die letztere ist abgedruckt bei B. Ugolini, Thesaurus antiquitatum sacrarum VIII, 1151 ff. Venetiis 1747. Die französischen Archäologen neigen durch ihren Umgang mit den italienischen Theoretikern wieder dem klassischen Ideal zu und stellen sich den Salomonischen Tempel als einen korinthischen Peripteraltempel vor. Mitten in diese Forschungsarbeit fällt nun die Expedition nach Baalbek, dessen Ruinen teils zur Rekonstruktion des Salomonischen Tempels herangezogen, teils sogar als Verwirklichung der Vision Hesekiels angesprochen werden.

Perraults eigenstes Werk ist es, die Tempelforschung für den Louvre nutzbar gemacht zu haben, ähnlich wie sie früher

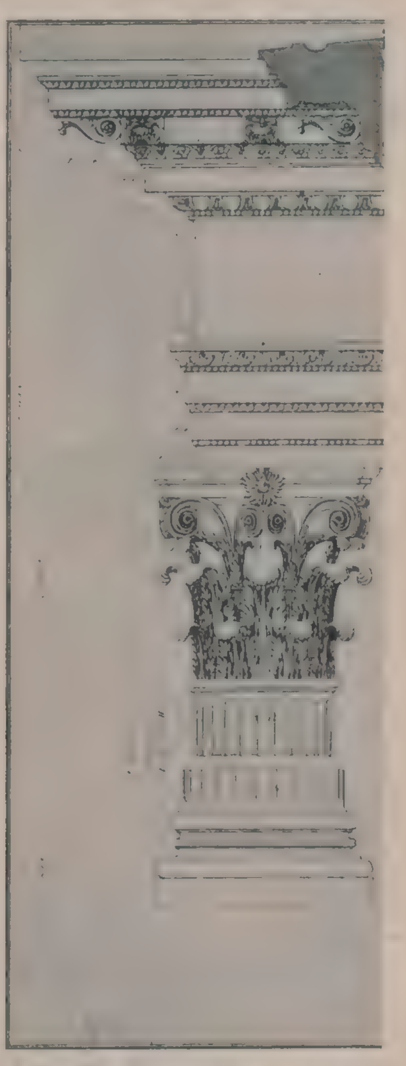


Abb. 100 Perrault-Fassade (Patte)



Abb. 101 Paris, Perrault-Kolonnade

für den Escorial benutzt worden war. Was an seiner Fassade originell ist, ergibt sich Stück für Stück aus der Übertragung seines Tempelideals auf die bestehenden Louvrebauten (Abb. 101). Zunächst mußte der Peripteros in eine Fassade auseinandergebreitet werden, wobei man die Schmalseiten als Risalite, die Längsseiten als Rücklagen verwendet. Auf diese Weise konnte das bestehende Pavillonsystem klassisch verkleidet, d. h. in ein Risalitsystem übergeführt werden. Wenn Perrault Risalite baut und diese dem alten Pavillonsystem anpaßt, so braucht er die Anregung dazu keineswegs durch Bernini empfangen zu haben. In der Gruppierung der Fensterachsen wahrt er die französische Tradition sogar auffallend genau:

Marots Louvreprojekt:	3	9	3	9	3	= 27 Achsen
Levaus Südflügel:	3	10	3	10	3	= 29 „
Perrault-Fassade:	3	7	3	7	3	= 23 „

Die Franzosen üben an Berninis Risalitsystem scharfe Kritik: „Un avant-corps, qui occupe la moitié de la longueur du bâtiment, des arrières-corps, qui n'ont pas de rapport ni avec l'avant-corps, ni avec les pavillons“ (Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Cap. IX. p. 51). Es ist also nicht anzunehmen, daß Perrault etwas Nachahmenswertes darin gefunden hat. Die Einführung des flachen Daches war durch das Tempelvorbild gegeben. Dagegen kann das Motiv der Dachbalustrade mit einiger Bestimmtheit auf Bernini zurückgeführt werden. Übrigens hat sich Perrault von der hergebrachten Pavillonverdachung nur mühsam und im Lauf mehrerer Jahre losgemacht. Für die Eckpavillons bestanden Kuppelentwürfe[1]). Ein Stich von Marot (1676) zeigt seitliche Halbgeschoßaufsätze mit Segmentgiebeln[2]). Das heutige, absolute Flachdach läßt die Eckrisalite in der Tat etwas nüchtern erscheinen. Dem Mittelgiebel dürfte an den Ecken sehr wohl eine kleine Überhöhung sekundieren. Das römische System hat mit Berninis Louvreprojekt seine Rolle ausgespielt.

[1]) Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 8. p. 48—49. — Ch. Perrault, Recueil manuscrit. p. 19.
[2]) Abbildung bei Babeau, Histoire du Louvre. Paris 1895. S. 169.

Das französische dagegen war eng mit dem Motiv des Flügelbaues verknüpft und hat mit diesem zusammen die Gebäudeform des Spätbarock bis zum Ende der Epoche beherrscht.

Das aus dem alten Louvre überkommene Erdgeschoß war für Bernini eher zu niedrig, für Perrault dagegen zu hoch. In einer Tempelarchitektur ließ es sich nur notdürftig motivieren. Ursprünglich sollte es nach dem Vorbild von Baalbek geschlossen behandelt und mit trophäengeschmückten Luken ausgesetzt werden [1]). Später ist es durch Stichbogenfenster, die aus dem Formenschatz des alten Louvre übernommen werden, vollends verdorben worden. Denn es verliert dadurch den Charakter eines Sockelgeschosses und nimmt Wohncharakter an, der dem Prinzip des Tempelbaues widerspricht [2]). Das Verhältnis des Erdgeschosses zur Säulenordnung hat sich zum Nachteil der letzteren verschoben. Es liegt wie 1 : 1,39. Die Säulenordnung umfaßt knapp die Hälfte der Gesamthöhe. Sie verhält sich zum Ganzen wie 1 : 2,03. Für eine Tempelfront hätte das keinesfalls genügt. Das Erdgeschoß dagegen umfaßt beinahe ein Drittel der Gesamthöhe. Es verhält sich zum Ganzen wie 1 : 3,43 (vgl. die Tabelle S. 122). Perrault ist sich dieser Schwächen bewußt. Er überhöht seine Fassade nach Möglichkeit und findet sich damit ab, daß sie den zugehörigen Hofflügel um ca. 5 m überragt. In der Hofansicht kommt also über dem Dachfirst Levaus eine ungegliederte Rückwand zum Vorschein. Für Perrault wie für Bernini war das Höhenproblem schlechterdings unlösbar. Mit den zwerghaften Renaissanceflügeln ließ sich nicht paktieren. Als Kunstgriff galt von jeher Perraults Portalbildung. Durch eine vorgeblendete Bogenarchitektur, die in das Obergeschoß übergreift, gewinnt er fast die volle Erdgeschoßhöhe zur Portalöffnung. Das Scheinportal umfaßt genau die Hälfte der Gesamthöhe (vgl. Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Abb. 255). Bei Bernini verhielten sich die Portale zur Gesamthöhe wie 1 : 5,1.

Die Säulen waren ursprünglich nicht gekuppelt, sondern gereiht [3]). Die Kuppelung ist erst nachträglich als Frucht sorgfältigster gedanklicher Spekulation in die Tempelfront aufgenommen worden. Das Motiv ist nicht Perraults eigene Erfindung. Es stammt vielmehr von Levau, aus der Gartenfassade des Hotel de Lionne (Abb. 102). Perraults Rechnung ist durchsichtig: die gekuppelten Säulen wirken mechanisch als Breitenmotiv, optisch dagegen als Höhenmotiv. Die Breite wird also glücklicher gegliedert und zugleich optisch ein Ersatz geschaffen für das fehlende Höhenwachstum. Bei einfacher Reihung wäre die Kleinheit der Säulen gegenüber dem Sockelgeschoß ohne Frage verletzend gewesen und man muß gestehen, daß Perrault geschickt über die vorhandenen Schwierigkeiten hinwegtäuscht. Durch die Säulenkuppelung ergeben sich im Architrav die ungewöhnlich großen Spannweiten, die technisch dadurch bewältigt werden, daß die Quader mit Eisenklammern verankert und der starke Seitenschub durch die Eckpavillons aufgefangen wird.



Abb. 102 Hotel de Lionne, Gartenfassade

[1]) Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 8 u. 10.

[2]) Ähnliche Stichbogenfenster hatte bereits Pierre Lescot am Vieux Chateau verwendet. Von diesem übernimmt sie Lemercier, dann Levau für den Louvre-Südflügel und schließlich Perrault für die Ostfassade. Die Form entsteht ursprünglich aus dem Einbau länglicher Fenster in rundbogige Arkaden. Im 18. Jahrhundert wird diese etwas unreine Fensterform im Privatbau die vorherrschende (Robert de Cotte).

[3]) Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 8.

Perraults Fassadenschema steht und fällt mit der Fensterbildung. Die Louvrefront war als Aufgabe ideal genug, daß man die Fenster durch Nischen und Medaillons ersetzen und somit den klassischen Einstockwerkbau wenigstens in den oberen Partien festhalten konnte. Im weiteren Verlauf des Spätbarock macht sich aber die Profanierung, die Perrault mit den Tempelformen vorgenommen hatte, immer störender bemerkbar. Die „Vraisemblance" der Bauwerke wird zum Prinzip erhoben und rationalistisch ausgedeutet. Blondel d. Jg. hätte die Einsetzung von Fenstern, oder wenigstens von Scheinfenstern doch richtiger gefunden[1]). Er will den Wohncharakter gewahrt wissen. Was endlich dabei herauskommt, wenn man das Tempelschema auf den bürgerlichen Etagenbau überträgt, bezeugen die Fassaden der Garde-Meubles auf Place de la Concorde (Abb. 77). Erst das Kaiserreich war dazu berufen, den klassischen Peripteraltempel, den Perrault zerlegt und dekorativ ausgedeutet hatte, als antiken Gebäudetypus zu regenerieren und ihm zugleich den Charakter des Sakralbaues zurückzugeben, unbekümmert darum, ob die antiken Formen mit der Idee des christlichen Gotteshauses vereinbar sind. Das edelste Beispiel dieser Art liegt nicht weit von den Garde-Meubles entfernt und bietet sich willig zum Vergleich: es ist Vignons Madeleine.

Die Perrault-Fassade besitzt eigentlich keine Qualität, sondern nur Niveau, und zwar in doppeltem Sinn: hohes Geschmacksniveau, jene zarte, einschmeichelnde Sehbarkeit, die durch schöne Einzelproportionen und meisterhafte Technik erzeugt wird: bon goût und bon sens. Und breites Niveau. Sie ist gemeinverständlich, unproblematisch und ohne Härte. Sie gefällt dem Fachmann und dem Laien. Der Franzose empfindet sie als Teil seiner selbst. Die letzte individuelle Wertprüfung besteht sie jedoch nicht. Während das Louvreprojekt Berninis sich nicht zu scheuen braucht, als Wertkomplex den bedeutendsten Architekturen der gesamten Baugeschichte an die Seite gestellt zu werden, begründet die Perrault-Fassade die französische Salon-Kassik, und ihre schulmäßige Nachwirkung hat sich in der Tat weniger auf den Außenbau erstreckt als auf die Innendekoration, von der unten die Rede sein wird.

Beim Louvrebau war die Bewegungsfreiheit der Architekten zu beschränkt, als daß ein fertiger Gebäudetypus hätte geschaffen werden können. Obwohl viel Tinte dafür verschrieben wird, bleibt das Ganze Flickwerk, und es wäre der Perrault-Kolonnade niemals gelungen, den uralten Typus des Würfelpalastes zu Fall zu bringen, wenn der französische Wohnbau nicht andere Typen bereitgestellt und der alternde Levau die bemerkenswerte Kraft gefunden hätte, im Neubau der Gartenfassade von Versailles das Urbild eines absolutistischen Flügelschlosses in die Welt zu setzen. Im Frühjahr 1668, nach dem Frieden zu Aachen, wird der Bau beschlossen und bis zum Tode Levaus, 1670, soweit gefördert, daß der weitere Spätbarock, unoriginell wie er ist, sich hundert Jahre lang in Variationen dieses Schloßtypus hat ergehen können. Von der allgemeinen Abwanderung aus den Bürgerstädten auf das Land war oben bereits die Rede (vgl. Stadt und Land, S. 77). Hier handelt es sich um die Preisgabe des großbürgerlichen Wohnpalastes zugunsten eines landesherrlichen Residenzschlosses, des vierseitigen Würfelbaues zugunsten eines breiten, flügelförmigen Zweifrontenbaues.

Der Schloßbau von Versailles ist keine einmalige Kunstschöpfung, sondern ein Konglomerat aus mehreren Flügeln und Fronten, die sich wie Jahresringe um einen alternden Kern herumlegen. Vier Generationen haben daran gearbeitet, oft in vielköpfigen Kommissionen, in denen Laien den Ausschlag geben. Man tut Levau zu viel Ehre an, wenn man ihn allein als den Meister von Versailles bezeichnet. Sein Schwiegersohn Dorbay, ferner Lepautre, der ältere Gabriel, Perrault, Lebrun und andere haben die Hände im Spiel gehabt, und damals bereits wird der Grundsatz aufgestellt, daß der Ausführende die Gedanken seiner unterlegenen oder beigeordneten Rivalen für den Bau nutzbar machen müsse (Patte, Mémoires, pag. 327). Die Proportionen des Baues haben nie als sonderlich gut gegolten. Statt dessen benutzt man die absolute Größe als Ausdruck der absoluten Macht. Auch den einzelnen Fassaden, deren Dekoration doch Frankreichs Stärke war,

[1]) Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 8. p. 41, 47, 48.

hat man keinen eigentlichen Schönheitswert beizumessen gewagt. Ihre Wirkung beruht lediglich auf ihrer Harmonie mit der Situation des Gebäudes, mit der Parksituation einerseits und der Stadtsituation andererseits. Das künstlerische Niveau bleibt bescheiden und doch liegt gerade in dieser Durchschnittlichkeit die suggestive Kraft des Bauwerks, die von Anbeginn bis auf den heutigen Tag zum Zweck der politischen Propaganda ausgenutzt wird.

Was Levau an bodenständigen Gebäudeformen vorfand, waren nicht nur die vierseitigen Festungsbauten, wie sie im Louvre vertreten waren. Sondern man hat auf dem Lande und in der Stadt frühzeitig damit begonnen, nur drei Seiten des Karrees zu bebauen und diesen hufeisenförmigen Typus als den edleren, gebildeteren zu empfinden. Aus fortifikatorischen Rücksichten pflegt die offene Seite dann allerdings durch Abschlußmauern und eine gesicherte Torfahrt verstellt und das Ganze von einem Graben umgeben zu werden, der nur beim Hauptportal von Zugbrücken übersetzt wird. Das erste Anliegen des absolutistischen Königtums bestand nun darin, die bis gegen 1660 gebräuchlichen Festungsanlagen abzuschaffen und durch die freie Lage der Schlösser, der privaten sowohl wie der königlichen, die öffentliche Sicherheit zum Ausdruck zu bringen, die der moderne Staat seinen Bürgern als positivstes Gut gewährleistet. Es ergeht sogar ein ausdrückliches Verbot, daß Privatleute keine „bâtiments forts“ mehr bauen dürfen (Savot, Architecture Françoise. Zweite, von Blondel d. Ält. besorgte Ausgabe. Paris 1680, p. 45). Was die Verdrängung fortifikatorischer Elemente angeht, marschiert Frankreich durchaus nicht an der Spitze. Holland, das innerlich geordneter war und an seinem Wasserreichtum gegen äußere Feinde einen natürlichen Bundesgenossen hatte, baut schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts Landschlösser in offener Hufeisenform, die sich friedlich und breit in die Ebene lagern, vornehmlich im Osten des Landes, wo von der deutschen Nachbarschaft kein Angriff zu fürchten war (Abb. 103). Dort ist dann auch das Motiv der Breitflügel erfunden worden, die das Hufeisen seitlich erweitern und der Eingangspartie eine gewisse Fassadenwirkung sichern. Dieses Flügelmotiv, das im Schloßbau des Spätbarock eine so große Rolle zu spielen berufen war, versteht sich keineswegs von selbst. Denn in den französischen Landschlössern liegen die Nebengebäude stets in der Längsachse (Richelieu, Liancourt, Vaux, Versailles) und es dauert geraume Zeit bis Versailles mit Breitflügeln versehen und das alte holländische Requisit in den Kanon des französischen Spätbarock aufgenommen wird.

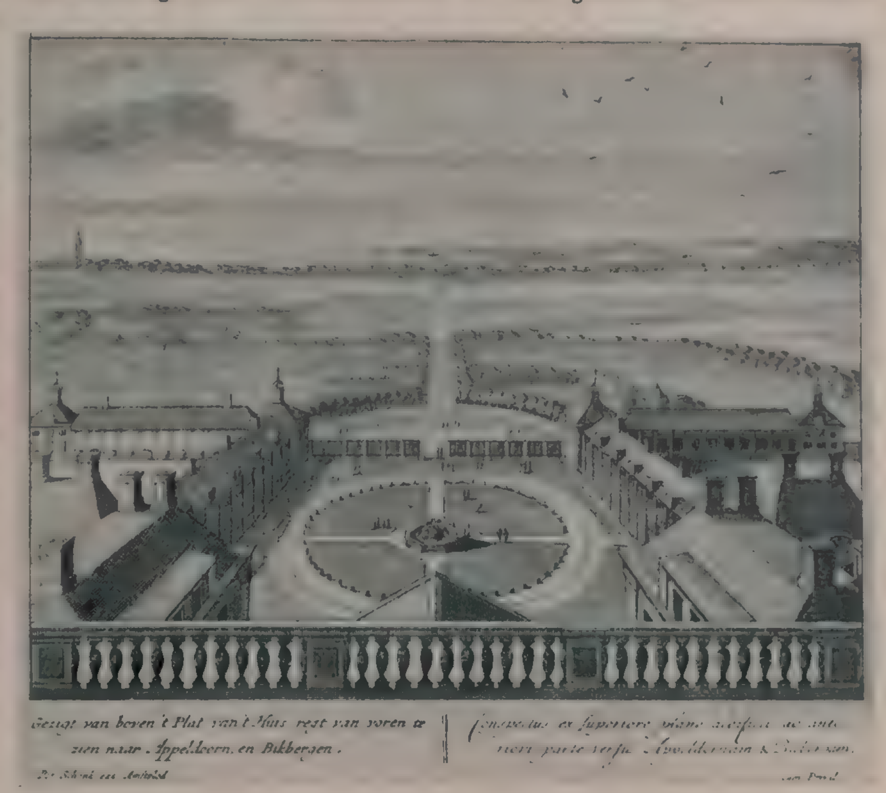


Abb. 103 Het Loo (Schenk)



Abb. 104 Versailles, Hofseite (Silvestre, 1674)

Das alte Versailles, wie es Ludwig XIV. von seinem Vater übernahm, unterschied sich kaum und schwerlich zu seinem Vorteil von den gleichzeitigen Landadels-Schlössern. Das festungsartige Gebäude, dreiseitig um einen zierlichen Binnenhof gruppiert, war an der Eingangsseite mit einer massiven Mauer abgeschlossen. Ein Graben zog sich um das Gebäude herum, von einer Zugbrücke übersetzt, und außerhalb des Grabens, längs der Zufahrtsstraße, hatte Ludwig XIII. zwei stattliche Marställe errichten lassen. Die ganze Anlage besaß also die französische Tiefenstaffelung. Ludwig XIV. sucht dem Schloß zunächst den fortifikatorischen Charakter zu nehmen. Er läßt die Gräben zuschütten und ersetzt die Abschlußmauer durch ein schmiedeeisernes Gitter. Im Zusammenhang mit der großen Schloßerweiterung vom Jahre 1668 wird dann der bedeutungsvolle Entschluß gefaßt, die alten Marställe durch verbindende Pavillons in das Wohngebäude einzubeziehen (Abb. 104). Damit beginnen die Fehler, die es verschuldet haben, daß die Hofbildung mißglückt ist und der weitere Spätbarock seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten mußte, für die Hoffronten eine andere konventionell-brauchbare Lösung zu finden. Wenn man dem Schloß eine Breitenlagerung geben wollte, wie sie in Holland gebräuchlich war, so hätte man die Marställe abreißen und schon damals mit dem Bau von Querflügeln beginnen müssen. Weil man anders verfuhr, übertrug sich die alte Tiefenstaffelung, die durch die Marställe gegeben war, auf das Schloßgebäude selbst, entstand jener doppelte Rücksprung der Hoffassaden, der trotz seiner szenischen Pikanterie von keinem Schloßbau des Spätbarock nachgeahmt worden ist. Ernstliche Schwierigkeiten ergeben sich allerdings erst dadurch, daß ein zweites Erweiterungsprojekt vom Jahre 1678 nachträglich auf das Motiv der Querflügel zurückgreift. Wollte man diese an die Stirnseite des Hofes angliedern, wie das dem holländischen Typus entsprach, wären sie vom Wohnschloß zu weit abgerückt und hätten in der Gartenfront nicht mehr mitwirken können. Man läßt sie daher auf halber

Höhe abzweigen, am Westpavillon der alten Marställe (vgl. den Grundriß bei Brinckmann, Bauk. 17. 18. Jh. Abb. 337). Die ehemaligen Stallgebäude ragen also mit ihren Ostpavillons ins Freie und die Hufeisenform bleibt unvollständig, während ihr kolossales Negativ von der Parkseite Besitz ergreift.

Für die Hoffassaden ist der Spätbarock nicht verantwortlich. Obwohl tausendfach verändert und geflickt stammen einzelne Partien noch heute aus dem Bau Ludwigs XIII. und zeugen von jener spielerischen Buntheit, die den französischen Hochbarock nicht gerade vorteilhaft von dem holländischen unterscheidet. Es herrscht da die alte Ziegel-Sandsteintechnik der nordischen Renaissance, deren greller Farbeffekt durch Vergoldungen gesteigert wird. An der Höhenproportion ändert sich nichts, obwohl die Flügel sich um das Dreifache dehnen. Nur dem Mittelrisalit wird nachträglich eine dreifenstrige Attika aufgesetzt, die das altmodische Steildach notdürftig verkleidet (vgl. den Querschnitt bei Blondel, Arch. Franç. Liv. VII. Planche 17).

Die Gartenseite war ursprünglich schmucklos, wie der Festungsbau es bedingt. Bis 1668 ändert sich wenig daran. Die Gräben werden in Terrassen umgewandelt und das Obergeschoß mit einem Balkon versehen. Bernini weiß nichts Lobendes darüber zu sagen (Chantelou S. 198). In den Neubaufragen spielt aber die Parkseite von vornherein eine wichtigere Rolle als die Hofseite. Hier wollte man zeigen, was königlicher Stil ist. „On a cru devoir mettre une différence considérable entre la sévérité et la richesse de l'architecture de l'élévation du côté du jardin, comparée avec celle du côté de la rue.“ (Blondel, Arch. Franç. Liv. VII. Chap. VII, p. 140.) Die Fronten sind also anders gegeneinander abgestimmt, als in Italien. Dort kombinierte man herbe Straßenfassaden mit einer wohnlich-reichen Gartenfront. In Frankreich dagegen wird die Hofseite prosaisch und populär behandelt und die königliche Pathetik für die Parkseite aufgespart. Nach dem Garten zu liegt die kalte Pracht. Die Etikette erlaubt ja ohnedies keine Lockerung und gerade in diesem Punkt glaubten die Fürsten des Spätbarock dem Versailler Vorbild nichts nachgeben zu dürfen.

Die Erhaltung des alten Cour de Marbre war die einzige und ausdrückliche Bedingung, die der König an den Neubau knüpfte und die ihm durchaus nicht auszureden war. Das Alte mußte umkleidet werden. Der Programmbau des Spätbarock entwickelt sich also als Enveloppe, als vorgeblendete Kulisse, von deren Qualität rein baukünstlerisch nicht mehr zu sagen ist, als daß sie ihre Schwächen geschmackvoll zu verstecken weiß (Abb. 105). Eine ganze Reihe schwerer, freilich unvermeidlicher Baufehler ging aus dem alten in das neue über. Man nahm es nicht so genau damit und empfand es nicht einmal als Raub am geistigen Gut Levaus, wenn Mansart d. Jüng. die Fassade zehn Jahre später nochmals gänzlich überarbeitete.

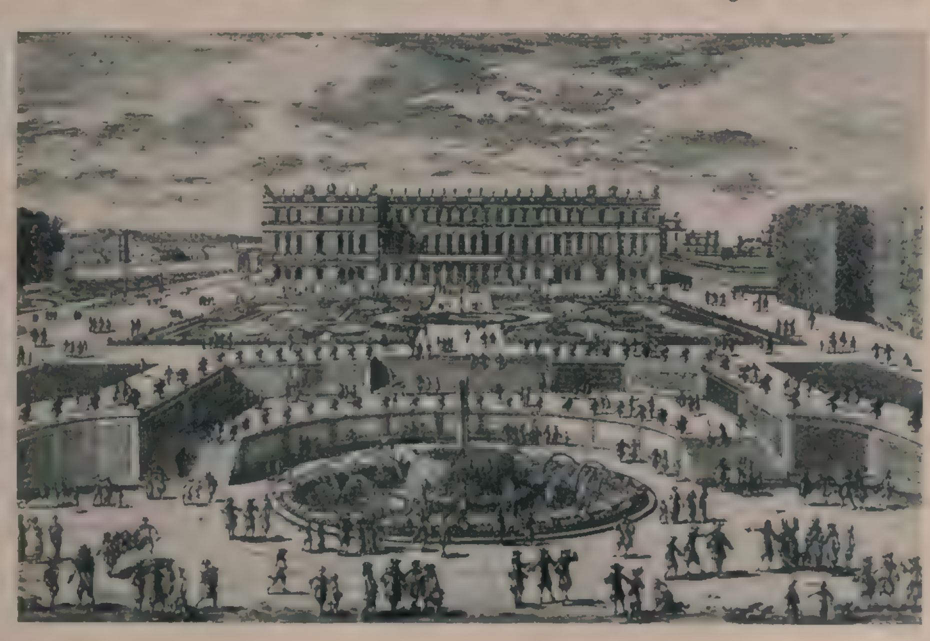


Abb. 105 Versailles, Gartenfront (Pérelle, 1674)

Wenn die Gartenfront von Versailles strenger ausfiel als die Hoffassaden, so lag ohne Frage die Absicht vor, in dem Neubau wenigstens einen Schein von italienischem Ernst zur Schau zu tragen und eine „architecture mâle" zu bilden, wie sie den Franzosen in Berninis Louvreprojekt recht drastisch vorgeführt worden war. Bernini hatte die französische Architektur als unmännlich bezeichnet und der Vorwurf war zu richtig, um den König und sein Haus nicht aufs schwerste zu verletzen. Der Neubau mußte also alles vermeiden, was man „spanisch und kleinlich" hätte nennen können (Chant. S. 286), und die älteren Fürstenschlösser dadurch in den Schatten stellen, daß er sich die päpstliche Grandezza zu eigen machte. Geglückt ist das Experiment allerdings nur zum kleinsten Teil und man muß gestehen, daß der Spätbarock gerade von diesen Italianismen wenig Gebrauch machen konnte. Denn der König hatte ja das seltsame Schicksal, mit seinen persönlichsten Schwächen historisch Recht zu behalten und seine eigene Weichlichkeit dem ganzen Jahrhundert aufzunötigen. Die Baukunst sieht sich daher veranlaßt, die italienische Pathetik Stück für Stück wieder abzustoßen und zu dem nordisch-zierlichen Stil zurückzukehren, den man vordem gewöhnt gewesen war. Übrig bleibt nur eins: man lernt die männlichen Akzente sicher und eindrucksvoll zu setzen. Die „Architecture mâle" ist im Spätbarock nicht Prinzip, sondern Nuance. Sie dient dazu, im Rahmen leichtfertiger Bauprogramme das herrschaftliche Prestige zu wahren. Man geht sparsam aber konsequent damit um.

Es hätte nah gelegen, nach Analogie des Louvreprojekts das gegebene Erdgeschoß als Sockel für eine Kolossalordnung zu verwenden und das Ganze mit einer Balustrade abzuschließen. Die Höhenrechnung wäre nicht einmal ungünstig gewesen. Den Hofbauten gegenüber konnte man zweierlei gewinnen: die Höhe der Mansartdächer und darüber hinaus einige Meter, die wie am Louvre als ungegliederte Rückwand stehen blieben. Auf der Gartenseite hätte sich zwischen Erdgeschoß und Säulenordnung ein Verhältnis von 1 : 1,78 ergeben, das durchaus annehmbar gewesen wäre. Hier setzt aber die Opposition der Franzosen ein. Berninis Etagenbau paßte nicht in die ländliche Umgebung. Außerdem war er bürgerlich, zum mindesten unköniglich. Das französische Königsschloß rechnet grundsätzlich nur mit e i n e m herrschaftlichen Stockwerk: „Si la nécessité semble exiger deux ou trois rangs d'étages, il est essentiel de désigner d'une manière f r a p p a n t e celui qui est destiné à la résidence du Prince, en sorte que l'étage inférieur et le supérieur ne paroissent faits que pour lui servir de soutien et de couronnement" (Blondel, Arch. Franç. Liv. VI. Chap. 9. p. 57). Auch Perraults Säulenordnung wäre für Versailles nicht verwendber gewesen. Sie hätte sich mit dem Wohncharakter des Schlosses nicht vertragen. Levau greift also auf die französische Tradition zurück, speziell auf Mansart d. Älteren, verzichtet auf die Kolossalordnung zugunsten einer einfachen Ordnung und krönt das Ganze mit einer Attika, die als eigentliche Neuschöpfung aus seinem alternden Atelier hervorgeht. Die Ordnung ist zwar klein, aber doch von jener bestechenden Anmut, die den Bauformen Fr. Mansarts eigen gewesen war. Die drei Geschosse verhalten sich zueinander wie 1 × 1,24 × 0,84. Nach Blondel wäre 1 × 1,5 × 0,75 der normale Aufbau gewesen (Arch. Franç Liv. VII. Chap. 6. p. 135)[1].

Das unmittelbare Vorbild für diese Geschoßfolge findet sich an einem Bauwerk zweiten Ranges, das damals im Mittelpunkt des Interesses stand, dem Stadtpalais des Herrn de Lionne. Levau

[1]) P r o p o r t i o n s - T a b e l l e.

Bernini, Louvre: Es verhalten sich
- Die Ordnung zum Ganzen wie 1 : 1,71.
- Das Erdgeschoß zum Ganzen wie 1 : 4,36.
- Das Erdgeschoß zur Ordnung wie 1 : 2,33.

Perrault-Kolonnade:
- Die Ordnung zum Ganzen wie 1 : 2,03.
- Das Erdgeschoß zum Ganzen wie 1 : 3,43.
- Das Erdgeschoß zur Ordnung wie 1 : 1,39.

Versailles, Gartenfront:
- Die Ordnung zum Ganzen wie 1 : 3.
- Das Erdgeschoß zum Ganzen wie 1 : 3,08.
- Das Erdgeschoß zur Ordnung wie 1 : 1,05.
- Die drei Geschosse zueinander wie 1 : 1,24 : 0,84.

hatte es offenbar unter Benützung älterer Bauteile ausgebaut. Während Berninis Besuch wird das Gebäude zum Gegenstand scharfer Kritik. Bernini will die zweigeschossige Hofseite mit einem schweren Kranzgesims krönen, „das die Dachfensterregion völlig verkleidet hätte“ (Chant. S. 117). Man hat es sich ähnlich zu denken wie am Palast Odeschalchi. Das Steildach wäre verstellt, die Dachfenster versperrt, der Kniestock unbrauchbar gemacht worden. Berninis Vorschläge kamen praktisch nicht in Frage. Dagegen hat Levau das Verdienst, den vorhandenen Geschossen eine Attika mit quadratischen Fenstern aufgesetzt und somit die Formel gefunden zu haben, wie man das Steildach als Balustrade behandelt, ohne seinem räumlichen Nutzwert Abbruch zu tun (Abb. 127). In Italien hatte Palladio gelegentlich mit Attiken gearbeitet und es lag nah, daß Frankreich, dessen Stockwerkbau ohnedies zu Halbgeschossen neigte, dieses vitruvianische Motiv bereitwillig aufgriff. Jean Bullant benutzt es im Theaterpavillon der Tuilerien, und als Levau es unternimmt, die Flügel von Philibert Delorme zu überhöhen, überträgt er die Attika auf den Mittelbau (1664). Der Umbau des Hotel de Lionne schließt zeitlich unmittelbar an (1665). Auch da ist die Attika noch das Resultat einer Flickarbeit. In Versailles wird sie dann ohne praktische Nötigung zum Monumentalmotiv erhoben, bezeichnenderweise auf der Parkseite. Bernini hatte die Dachbalustrade auf der Gartenseite für überflüssig erklärt (Chant. S. 117). In Versailles wird die Attika nur auf der Gartenseite zugelassen und bildet dort mit ihren eleganten Fensterfüllungen das eigentliche Wahrzeichen königlichen Stils, das sich tausendfach abgeschwächt bis auf die Villen, Miets- und Handelshäuser des heutigen Frankreich forterbt.

Die Breitengliederung ist bedenklich mißlungen. Vom hergebrachten Pavillonsystem macht man sich los, obwohl es für Landschlösser das einzig brauchbare war. Levau persönlich hat es sicher ungern aufgegeben, zumal da er in Raincy und Vaux erkannt hatte, welche außerordentlichen Vorzüge runde oder ovale Pavillons für die Raumbildung mit sich bringen. Sein erster Konkurrenzentwurf für Versailles hatte kurvige Pavillons vorgesehen, ebenso sein Louvreprojekt[1]). Hier scheint aber Colbert, der von Bernini herkam, ein Veto eingelegt zu haben, und zwar in Rücksicht auf den Außenbau („salles rondes, qui ne sont point du bon goût de l'architecture, particulièrement pour les dehors“. Vgl. Nolhac, La création de Versailles. S. 90—95). Die Behandlung der Vor- und Rücklagen lernt man ohne Frage von Bernini, aber die römische Achsengliederung übernimmt man nicht, teils aus Eigensinn, weil man um jeden Preis originell sein will, teils aus Not, weil der Anschluß an den alten Bau mancherlei Rücksichten erfordert. Levau teilt die Front in drei annähernd gleiche Abschnitte, von denen der mittlere als Rücklage, die seitlichen als Vorsprünge gebildet sind. Die Mitten werden rein dekorativ durch vorgeblendete Vollsäulen markiert. Die Rücklage umfaßt genau den lichten Abstand der alten, von Ludwig XIII. errichteten Ecktürme und davor breitet sich eine Terrasse aus, die bis zum Einbau der Galerie ein offenes, recht imposantes Podium gebildet hat. Die seitlichen Vorlagen sind genau so breit bemessen, daß die nach rückwärts fliehenden Nebenfronten an die Eckpavillons der alten Marställe anschließen. Wie man sieht, richtet sich der Neubau in seinen wichtigsten Abmessungen nach dem alten Jagdschloß und dazu nach untergeordneten Partien, deren Erhaltung offenbar auf eine überspannte Pietätsrücksicht zurückzuführen ist. Die Eckwirkung konnte unter diesen Umständen nicht stark ausfallen. Dazu kommt die schwächliche Gesimsbildung. Immerhin hätte man dem Bau einen gewissen kubischen Ernst nicht absprechen können, wenn es bei der Fassung von 1668 geblieben wäre. Diese ist jedoch durch zwei wichtige baugeschichtliche Akte nachträglich und nicht zu ihrem Vorteil verändert worden: durch den Anbau der Querflügel und durch den Einbau der Galerie des Glaces. Die ersteren haben den Kubus vernichtet, das Schloß zur reinen Breitkulisse herabgestimmt und der Front jene Kolossalität gegeben, die durch den Park bedingt ist[2]). Blondel weist ausdrücklich darauf hin, daß Mansart und Lenôtre

[1]) Leon Mirot, Le Bernin en France, Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, tome XXI, 1904, p 162, 163.

[2]) Die Breite des Schlosses mißt 209 1/2 toises, d. h. 407,35 Meter (Blondel, Arch, Franç. Liv. VII. Chap. 1. p. 94). Einschließlich der Rücksprünge messen die Gartenfronten 576,20 Meter.



Abb. 106 Versailles, Gartenfront (Pérelle, 1684)

das Werk gemeinsam vollbracht hätten. Die günstigste Ansicht sei die vom Kopf des Fer à cheval aus (Abb. 106). Weil nämlich die Mittelpartie um 43 Klafter vorspringe, habe man den Eindruck, als ob sie das übrige genau um die Höhe der Attika überrage, „effet d'optique, qui marque le concert que Mansart et Lenôtre ont cherché à mettre dans la décoration de l'édifice et dans la distribution des jardins“ (Arch. Franç. Liv. VII. Chap. 1. p. 107). In Wirklichkeit hat von allen Versailler Künstlern nur Lenôtre freie Hand gehabt. Mansart war bei seinem Umbau von Levau abhängig. Mit seiner Galerie hat er die Gartenfront endgültig eingeebnet. Er tilgt die Unterabteilungen, die letzten Spuren von dem barocken Risalitsystem Berninis, und gliedert die Fassaden durch Reihung uniformer Glieder, die in Frankreich schon im Mittelalter als hervorragend imposant empfunden worden war. Mansart bewegt sich also in einer Richtung auf das Undifferenzierte, für die nicht er persönlich, sondern der Geist des Spätbarock überhaupt verantwortlich ist. Freilich war die ganze Maßnahme von räumlichen Rücksichten vorgeschrieben. Der Umbau Levaus hatte gerade der Mittelpartie des Schlosses keinen Raumgewinn gebracht und die Notwendigkeit wurde schließlich unabweisbar, zwischen dem südlichen und dem nördlichen Appartement eine direkte Verbindung herzustellen.

Die eigentliche Kunst der Franzosen lag darin, die gegebenen Flächen mit Fenstern auszusetzen. In diesem Punkt bewährt sich ihr linienhaftes Proportionsempfinden. Was an tektonischer Schwere fehlt, soll der lineare Geschmack wieder einbringen. Jedenfalls haben sich auf dem Wege von Bernini zu Mansart d. Jg. gerade in der Fensterbildung so fundamentale Veränderungen vollzogen, daß kunsthistorische Gründe garnicht ausreichen, um sie zu erklären. Das Verhältnis der Öffnungen zur Wand, die Fensterabstände, das Format, die Dekoration, die Verglasung der Fenster — kurzum das ganze Instrument wird ein anderes und dient zu anderem. Der tiefe ethnologische Gegensatz zwischen dem Süden und dem Norden kommt hier an einem baulichen Detail zum Vorschein. Im Süden baute man starke Mauern, um sich gegen die Sonne zu schützen, im Norden große Fenster, um die Sonne anzulocken. Man scheut sich nicht, den Stein zu entwerten

gegenüber den blinkenden Scheiben und empfindet es sogar als malerischen Reiz, „wenn die untergehende Sonne sich in den Gläsern spiegelt und das ganze Schloß in Flammen zu stehen scheint". (Mlle de Scudéry.)

In Italien hatte man seit Menschengedenken mit Giebelverdachungen gearbeitet. Bernini bildet sie im Louvreprojekt nicht wesentlich anders als Raffael am Pal. Pandolfini. Levau hatte noch beim Bau der Louvre-Südfassade durchweg Verdachungen angewandt (1664). Je mehr sich aber die Franzosen auf ihre bodenständige Kultur besinnen, desto dringender wird das Bedürfnis nach einer eigenen Fensterform. „Les corniches obliques font rarement un bon effet." (Blondel, Arch. Franç. Liv. VI, Chap. VIII, p. 61.) Man empfindet sie als unruhig und es läßt sich nicht bestreiten, daß die geringen Fensterabstände, wie sie in Frankreich gebräuchlich waren, dem Giebelmotiv eine ganz andere Wirkung verleihen, als sie am italienischen Palast vorgelegen hatte. Levau selbst hat es dann unternommen, die Gartenfassade von Versailles mit scheitelrechten Fenstern auszusetzen, wie er sie zehn Jahre früher in Schloß Vaux verwendet hatte — das erste rückhaltlose Bekenntnis zu bodenständigen Bauformen, das Levau nach dem überwältigenden Besuch Berninis gewagt hat. Verdachungen gebraucht er überhaupt nicht. Dafür öffnet er die Fenstersohle bis zum Fußboden und schafft das Vorbild für die unzähligen Fenstertüren, die den Spätbarock zu einem echten Sommerstil gemacht haben und durch ihre Schlankheit so außerordentlich französisch wirken. Über dem Fenster setzt er Reliefplatten ein „une architecture rectiligne, dont la beauté principale consiste dans le parallelisme des lignes". (Blondel, Arch. Franç., p. 61.) Allerdings hat man sich mit dieser schlichten Fensterbildung nicht auf die Dauer zufrieden gegeben. Man fand sie zu wenig feierlich. Nach kaum 10 Jahren werden sämtliche Hauptgeschoßfenster, damals immerhin schon 46, durch Mansart d. Jg. in den Rundbogen übergeführt (Abb. 107). Die Reliefs verschwinden, die Schlankheit der Fenster nimmt zu und die Wand wird in eine Folge von verglasten Arkaden aufgelöst. Jetzt erst nimmt das Schloß den Charakter des Glashauses an, der von dem massiven Steinbau Berninis so merkwürdig absticht. Von jetzt ab wohnt man mit Vorliebe in Orangerien, und zieht sogar die Konsequenz, das Orangerieschloß eingeschossig zu bilden,



Abb. 107 Versailles, Gartenfassade. Detail

damit die Fenstertür ihre sommerliche Schönheit ungestört entfalten kann. Auf die Geschichte dieser eigenartigen Bauten, die sich vom Grand Trianon über das Palais Bourbon bis in den Klassizismus hinein verfolgen läßt, komme ich anläßlich der Kleinschlösser zurück. Die Monotonie der Fassade wurde durch Mansarts Rundbogenfenster nicht etwa aufgehoben, sondern verschlimmert,

weil das Erdgeschoß auch schon vom Arkadenthema Gebrauch gemacht hatte. Sogar Blondel kann die Überlegenheit der Bernini'schen Fensterbildung nicht abstreiten. (Arch. Franç. Liv. VI, p. 51.) Endlich überträgt Mansart das gleiche Fenstersystem auf die Front der Galerie des Glaces, obwohl es mit der alten Jochfolge Levaus nicht ganz zusammenstimmt. Die Achsenzahl verändert sich wie folgt:

alte Fassung

3 | 1 | 3 | 4 | 3 | 4 | 3 | 1 | 3 = 25[1])

neue Fassung

3 | 1 | 3 | 3 | $\frac{1}{2}$ 3 $\frac{1}{2}$ | 3 | 3 | 1 | 3 = 24

Aus dieser Abweichung ergeben sich Unregelmäßigkeiten in der Innendekoration der Galerie „quelques pilastres inégalement accouplés et plusieurs pilastres solitaires, qui apportent un défaut de simmétrie". (Blondel, Arch. Franç. Liv. VII, Chap. III, p. 125/126.) Die Unstimmigkeiten greifen auch auf Lebruns Deckengemälde über, werden aber im Ganzen als ästhetisch vorteilhaft empfunden. Blondel bezeichnet es als ein Glück, daß die Starrheit der Jochfolge durch den Achsenfehler gemildert worden sei.

Die baugeschichtliche Entwicklung über Versailles hinaus ist nicht leicht zu beschreiben, denn die Genealogie bricht plötzlich ab. Obwohl eine ganze Anzahl von Fragen ungelöst bleiben und der Bau von Versailles einer systematischen Überarbeitung dringend bedurft hätte, ist Ludwig XIV. weder gewillt noch imstande, seine Jugendschöpfung zu überbieten, und daß ein privater Bauherr mit dem König in Wettbewerb getreten wäre, war nach Lage der Dinge gänzlich ausgeschlossen. In Deutschland dagegen gab es Fürsten von verschiedenstem Grad und Rang, und sobald das Land sich wirtschaftlich erholte, konnte ein Wettkampf der Geister beginnen, wie ihn Italien in seinem goldenen Zeitalter kaum frischer erlebt hatte. Soviel steht fest, daß die Kunst des Spätbarock in leeren Rationalismen verkümmert wäre, wenn nicht Deutschland mit unverbrauchter Kraft in die Entwicklung eingegriffen hätte, und mit einem Phantasieaufwand, wie er dem Franzosen überhaupt unzugänglich ist. Im Anfang stützt es sich freilich auf italienische und französische Muster. Aber von 1720 ab bewegt es sich frei und die Baupläne, die nach altem Herkommen zur Begutachtung nach Paris geschickt werden, kommen unverbessert zurück. Gar manchmal wird die unbändige Größe der deutschen Projekte die Pariser Künstlerschaft in Erstaunen gesetzt haben. Freilich waren Hof und Gesellschaft damals schon zu verbraucht, auch von dem französischen Prestige zu sehr durchdrungen, um von den Deutschen zu lernen. Um so verständlicher ist aber das Bemühen namhafter Pariser Künstler, deutsche Aufträge zu erhalten oder gar ihren Wohnsitz in deutschen Residenzen aufzuschlagen.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, das Erwachen darzustellen, das der deutschen Baukunst nach dem dreißigjährigen Krieg beschieden gewesen ist, dieses vergebliche Suchen nach einer heimischen Tradition, die hilflose Ausländerei und den Opfermut, mit dem die Mittel selbst für Törichtes bewilligt werden. Die Bastarde zu beschreiben, die aus der Mischung von italienischen und französischen Modellen hervorgehen, die allmähliche Klärung der Begriffe und schließlich den Aufstieg zu den geistvollsten Schlössern, die der Kontinent gebaut hat. Bernini's Würfelideal ist seltsamerweise nur in Stockholm verwirklicht worden, als kostbares Denkmal der persönlichen Freundschaft, die zwischen der Königin Christine und dem Künstler bestanden hat, und wirkt auf dem einzigartigen Bauplatz noch immer gewaltig, obwohl der Baumeister, Nicodemus Tessin d. Jg. die Einzelformen ein wenig verwässert hat (begonnen 1697). In Berlin wächst ein altmodisches Karree als italienischer Etagenbau empor, veredelt durch die Zierformen eines Andreas Schlüter, dessen kraftvolle, aus dem Hochbarock überkommene Kunst für eine solche Aufgabe eigentlich zu gut war

[1]) Diese Achsenfolge verzeichnet der Stich von Silvestre aus dem Jahre 1674 (Abb. 20). Die Fensterstellung war im Mitteltrakt von fast widerwärtiger Enge. Zwischen den Glasflächen blieben ganz schmale Pfosten stehen. Der Stich von Pérelle aus dem gleichen Jahr (Abb. 105) gibt dem Mitteltrakt zwei Achsen zu viel.

(begonnen 1698). Der Fürstbischof von Osnabrück stellt beim Bau seines Schlosses das Palais Luxembourg als Muster auf, hält sich aber in der Ausführung an italienische Kräfte und schafft einen Bau von so origineller Verfehltheit, daß kein Stein daran unwichtig oder uninteressant ist (begonnen 1668). In Bensberg spürt man bereits den Einfluß von Versailles (begonnen 1706). Der offene Ehrenhof zeigt die Staffelung der Seitenwände, die in Versailles durch die Einbeziehung der Marställe entstanden war. Aber die Berglage des Schlosses widerspricht diesen französischen Elementen, und statt der modernen Breitenlagerung wird eine Kaserne aus mehreren Stockwerken aufgeführt, als ob ein zweiter Domenico Fontana am Werk gewesen wäre. In Süddeutschland sind Rastatt (begonnen 1699) und Schleißheim (begonnen 1701) die Bahnbrecher. Rastatt ist ohne Frage der edlere Bau (Abb. 108). Im Äußeren kreuzen sich Versailler Einflüsse mit genuesischen, während im Inneren das böhmische Element vorherrscht[1]). Der Baumeister, Domenico Egidio Rossi, benutzt von Versailles nur die Gartenfassade, überträgt sie auf den Hof und glaubt auf die Formen der Cour d'honneur überhaupt verzichten zu können. Er bildet die Flügel als genuesische Gartenkasini (vgl. Villa Cambiaso), die schmerzvoll von dem Hauptgebäude überschnitten werden. Auf diese Weise ist der Unterschied zwischen Hof- und Gartenfront allzu klein ausgefallen. Er besteht lediglich darin, daß auf der Gartenseite die Dachbalustrade weggelassen ist (nach italienischem Grundsatz). Trotzdem wäre von der linearen Feinheit, die Versailles auszeichnet, nicht wenig in den Rastatter Bau übergegangen, wenn die Fenster nicht nach genuesischem Vorbild mit Segmentgiebeln abgedeckt worden wären, die das französische Liniengefüge wieder verderben und einen falschen Gewichtsmaßstab in die Fassade hineintragen. In Schleißheim endlich richtet sich ein Bau von 300 Metern Fassadenbreite nach einem baufälligen Gutshof, den zu erhalten nicht die geringste Veranlassung vorlag, zumal da er die modische Westaussicht versperrte, auf die man bei einem Frontalbau von solcher Dimension doch sehr ungern verzichtet. Man spürt erst an einem solchen Bau, dessen Direktiven verfehlt sind, was es mit den Vorzügen der reinen Westlage für eine Bewandtnis hat. Offenbar waren auch hier Pietätsrücksichten im Spiel, die man dem König von Frankreich ablernte. Vielleicht hätte man bei dem zweiten Baubeginn, 1715, die Situation noch retten können, wenn die Gartenanlagen und Lustheim (begonnen 1684) nicht schon fertiggestellt gewesen wären.



Abb. 108 Rastatt, Ehrenhof

Was heute steht, ist der Torso von einem Kolossalprojekt, dessen Geschichte aus den erhaltenen Originalplänen Zuccalis (München, Reichsarchiv, Kartensammlung No. 8267, 8268, 8269,

[1]) C. von Beust, Beschreibung des Großh. Schlosses in Rastatt, 1854; Karl Lohmeyer, Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Neue Folge, Bd. 27 S. 269 ff

8272 und 8330), ferner aus dem Holzmodell Effners von 1725 (im Schlosse selbst) und aus den Stichen von Math. Diesel (Conspectus Bavariae) lückenlos rekonstruiert werden kann. Das Ganze war als Karree vorgestellt, in das die alte Gutsbaracke Maximilians I. als Westflügel einbezogen werden sollte. Der Karreegedanke war in diesem Zusammenhang ganz besonders verfehlt. Denn für einen Würfelbau, wie er dem italienischen Charakter der Zuccalischen Kunst entsprochen hätte, waren die Abmessungen viel zu groß, und wenn man den Bau hufeisenförmig öffnen wollte, wie das in Frankreich üblich war, hätte gerade das Gutshaus fortfallen müssen, das um jeden Preis erhalten bleiben sollte. Infolgedessen beziehen sich die Auflösungsprojekte, die den ganzen Baukomplex flügelförmig aufzulockern bestimmt sind, alle auf die seitlichen Hofwände, d. h. auf den Süd- und Nordflügel des Karrees, die im Lauf der Jahre verkümmern und dann tatsächlich unausgeführt geblieben sind. Anfangs waren es vollwertige Flügel mit vorgelagerten Arkaden (Plan 8267). Dann werden die Arkaden weggelassen (Plan 8330). In Effners Modell werden die Flügel aus einzelnen Pavillons gebildet und diese durch Arkaden verknüpft (Hauttmann, Der Kurbayr. Hofbaumeister Jos. Effner, Straßburg 1909, Taf. X). In dem Stich von Math. Diesel sind nur die Arkaden übriggeblieben, die formal freilich eine sehr bedeutsame Rolle spielen (Abb. 109). Daß man sie schließlich weggelassen und das Hofprojekt aufgegeben hat, schädigt den Bau ganz außerordentlich. Denn seitdem kann das Prinzip der Anlage ohne geschichtliche Vorstudien nicht mehr erfaßt werden.



Abb. 109 Schleißheim (Diesel)

Karl Trautmann hat als erster die Vermutung ausgesprochen, daß Zuccalis Karree-Entwurf von Berninis Louvreprojekt angeregt sein könnte (K. Trautmann, Der kurf. Hofbaumeister F. Cuvilliés usw., Monatsschrift des histor. Vereins f. Oberbayern, 1895, Heft IV, S. 106; ebenso M. Hauttmann, a. a. O., S. 107. Im Grundriß liegen tatsächlich gewisse Ähnlichkeiten vor, die aber nicht aus Beziehungen zwischen Zuccali und Bernini, sondern aus den Bedingungen des nordischen Karreebaues zu erklären sind, denen beide durch die Aufgabe als solche unterworfen waren. Es bleiben als weitere Gemeinsamkeit die Ecktreppen und die Hofarkaden. Die Ecktreppen sind im Grunde genommen ein nordisches Baumotiv (Merseburg, Aschaffenburg, später auch Ansbach). Wie Bernini dazu kam, es im Louvreprojekt zu verwenden, bedarf noch der Erforschung. Möglicherweise ist er durch französische Festungsbücher, die er für den Bau des Arsenals in Cività Vecchia studiert hat, dazu angeregt worden (Chant. S. 14, 318). Die Form der Treppen (ovale und quadratische Wendeltreppen) ist allerdings genau die Berninische. Sie kann aber ebenso gut durch den Pal. Barberini vermittelt sein, der auch noch mancherlei andere Motive für Schleißheim geliefert hat. Die Arkaden endlich waren im Louvreprojekt zweigeschossig geplant und nach italienischer Art in den Gebäudekern eingelassen. In Schleißheim werden sie von Anfang an eingeschossig geplant gewesen sein, d. h. als eine vorgelagerte Galerie, ähnlich wie an den Tuilerien. Was aber endgültig von Bernini wegführt, ist der Aufriß der Gebäude. An einen Würfelbau mit einheitlich durchgezogenem Kranzgesims (das man aus dem Louvreprojekt doch wahrlich nicht streichen kann) war in Schleißheim garnicht zu denken. Der Bau sollte von Anbeginn aus Flügeln von verschiedener Gesims- und Firsthöhe bestehen, schon allein deshalb, weil das alte Gutshaus niedrig war und keine Überhöhung vertrug. Jedenfalls stand das Projekt dem französischen Flügelgedanken sehr viel näher als dem italienischen Würfelideal, und durch Effners Pavillonsystem lenkte das Ganze endgültig in französisches Fahrwasser ein. Hauttmanns Vermutung, daß neben dem Karee-Entwurf schon anfänglich ein reiner Breitflügel in Vorschlag gebracht worden sei, halte ich nicht für wahrscheinlich (Hauttmann, a. a. O., S. 107). Denn der absolute Breitbau entsteht hier lediglich durch die Fragmentierung der Hofanlage. Richtig ist nur, daß die seitlichen Galerien bis in die frühesten Projekte hinaufreichen (Plan 8269) und schon ursprünglich mit dem Thema des Arkadenhofes in Widerspruch stehen. Sie gehören zu denjenigen Motiven, die aus der Parkanlage und den Abmessungen von Lustheim zu erklären sind.

In den Fassaden herrschen römische Motive vor. Sie sind aus den Kapitolspalästen, dem Pal. Odeschalchi, Pal. Barberini und Anderen nicht eben geschickt zusammengestückt und das von Effner neu dekorierte Obergeschoß (mit den Barberinischen Perspektivfenstern!) hat die Schwere der unteren Partie nicht aufzuwiegen vermocht. Der Fehler liegt darin, daß Zuccalis Kolossalordnung unmittelbar auf dem Boden aufsteht (Kapitol), statt auf einem Sockelgeschoß postiert zu sein. Effner hat die Achsenfolge in kleinere Abschnitte zerlegt und die drei Mitteljoche mit einem Giebel abgedeckt, der zum großen Schaden des Bauwerks abgetragen worden ist. Sehr originell sind die runden Mezzaninfenster, die Zuccali offenbar der Münchner Residenz entlehnt hat, und die später von Fr. Cuvilliés im Erzbischöflichen Palais in München weiter verwendet worden sind.

Was von deutschen Bauten bisher besprochen worden ist, waren mehr oder weniger mißglückte Versuche, sich dem französischen Allerwelts-Vorbild von irgend einer Seite zu nähern. Dagegen wäre der Schloßbau von Mannheim in vieler Hinsicht über Versailles hinausgeschritten, wenn er nach dem Entwurf von Jean Marot zur Ausführung gekommen wäre (geplant seit 1670; Abb. 110). Marot war durchaus kein Genie und zu den Offiziellen von Versailles hat er nie gezählt. Ein aufrechter Charakter scheint er aber gewesen zu sein. Als Abkomme einer nordfranzösischen Familie und dazu als Protestant hält er sich fern von der pseudo-italienischen Richtung, die der Hof eingeschlagen hatte, und wenn wir nicht wüßten, daß er mit Bernini persönlich in Berührung gekommen ist, würden wir es aus seinem Baustil kaum irgendwo erschließen. Sein Mannheimer Entwurf ist kein Idealprojekt. Er läßt sogar an Idealität manches zu wünschen übrig und hätte insofern zu dem prosaischen Lokalcharakter von Mannheim vorzüglich gepaßt. Auch materiell wäre die Ausführung sehr wohl möglich gewesen, wenn die unselige Gewaltpolitik Ludwigs XIV. die Entwicklung der Pfalz nicht mutwillig unterbunden hätte. Was Marots Entwurf baugeschichtlich so bedeutsam macht, ist die Tatsache, daß die Baugedanken von Versailles in zwei Punkten revidiert werden: erstens in der Hofbildung und zweitens in der Dachbildung. Für die Hofanlage waren die Bedingungen günstig. Denn seitdem die alte Friedrichszitadelle geschleift worden war, war Vorplatz genug vorhanden, während man sich auf der Gartenseite, ähnlich wie später in Würzburg, mit der Spitze einer Bastion begnügen mußte. Marot bemüht sich offensichtlich, die Cour d'honneur zu idealisieren. Seine eigenste Idee ist es, den elliptischen Vorhof in ein hufeisenförmiges Schloßgebäude einzupassen, so daß in den Ecken zwickelförmige Terrassen entstehen [1]). Ob das Motiv künstlerisch wirkungsvoll gewesen wäre, hätte die Ausführung lehren müssen. Jedenfalls wäre die Gebäudeform dadurch verschleiert worden und es ist mir kein Fall bekannt, wo die Baukunst auf diesen Vorschlag zurückgegriffen hätte. (Entfernte Ähnlichkeit haben die Arkaden im Binnenhof von Poppelsdorf.) Vom Standpunkt der französischen Konvention wirkt der Vorplatz zu feierlich. Pathetische Formen hat man dort nicht für angebracht gehalten und zu diesen gehört es doch sicher, wenn Marot, in Anlehnung an Berninis Projekt für die Place du Carrousel, zwei Ehrensäulen nach dem Muster der Trajanischen in die Brennpunkte der Ellipse einstellt (Chant., Seite 108).

Am glücklichsten ist Marot in der Dachbildung. Es ist schwer zu sagen, ob seine konservative Gesinnung oder Trotz gegen Levau ihn veranlaßt haben, sein vornehmstes Schloßprojekt mit altfranzösischen Pavillons einzudecken. Klug, überzeugungstreu und allem Modischen abhold, wird er wohl das unbedingte Flachdach, zu dem Levau sich bekehrt hatte, als Fremdkörper in der französischen Baukunst empfunden und die Notwendigkeit erkannt haben, zwischen den preziösen Steildächern des älteren Mansart und der flachen Balustrade von Versailles ein Mittelding zu finden. Und zwar ist es der Typus der Combles à deux égouts, den Marot, wenn nicht erdacht, so doch

[1]) Verwandt mit Marots Hofbildung sind die durch Arkaden abgerundeten Hofecken im Louvreprojekt von Pierre Cottard; vgl. Recueil des Oeuvres du Sieur Cottard, Paris 1686.

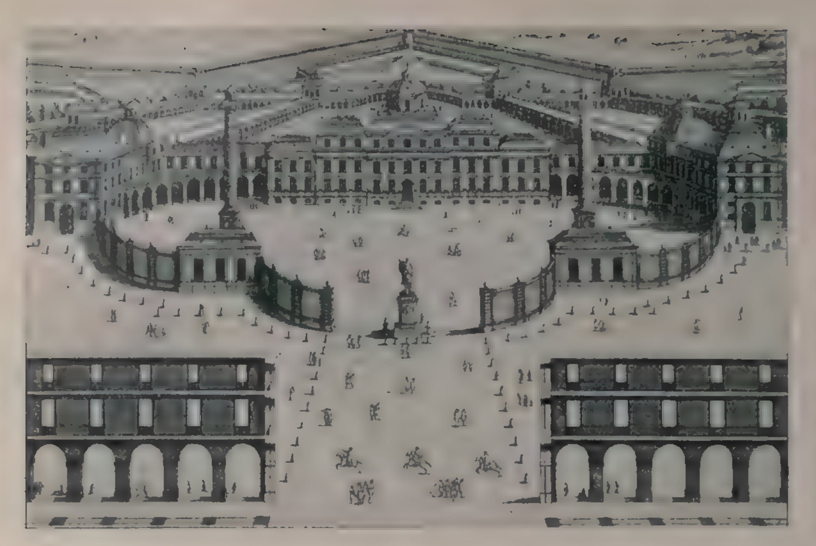


Abb. 110. Mannheim, Projekt von Marot

am konsequentesten vertreten hat[1]). Zum mindesten war es Marots Verdienst, eine bodenständig nordische Dachform für die Konvention des Spätbarock gewonnen zu haben, die im Lauf des 18. Jahrhunderts, in Frankreich sowohl wie in Deutschland, die weiteste Verbreitung und eine nahezu ausschließliche modische Anerkennung gefunden hat. Marots Opposition richtet sich ferner gegen die einheitliche Gesimslinie, die Bernini, vom Würfelbau herkommend, den Franzosen aufgenötigt hatte. Es ist keine Frage, daß der Flügelbau das Recht hat, über die Dachlinie wesentlich freier zu disponieren, daß sogar Flügelbauten, wenn sie ihre Arme weit ausstrecken, geradezu darauf angewiesen sind, eine Abstufung der Gesims- und Firsthöhen eintreten zu lassen. Freilich hat Marot nicht im Sinn gehabt, das Mannheimer Schloß so bunt zusammenzusetzen, wie die alten Tuilerien. Er hat vielmehr die elf Mitteljoche mit einer Attika überhöht, die den Einfluß der Versailler Gartenfassade sehr wohl erkennen läßt, und von diesen elf Jochen nochmals fünf als Mittelpavillon und je drei als Seitenpavillons behandelt. In den Flügelbauten tritt eine zweimalige Abtreppung ein, während die Ecken mit Kuppeln markiert werden (vgl. den alten Typus von Het Loo, Abb. 103). Im Ganzen ergibt sich ein Umriß, der liebenswürdig, temperamentvoll und echt nordisch wirkt, und es ist nicht verwunderlich, wenn der deutsche Schloßbau sich diesem Mannheimer Projekt verwandter gefühlt hat, als der kalten Feierlichkeit von Versailles.

Vielleicht würde uns die Grazie des Marotschen Entwurfes garnicht zum Bewußtsein kommen, wenn nicht durch glückliche Umstände und einen generösen Bauherrn ein ganz ähnliches Bauwerk auf deutschem Boden entstanden wäre: das Wiener Belvedere (1721—23). Hans Tietze hat gelegentlich darauf hingewiesen, daß Hildebrandts phantastische, dem Klassischen abgeneigte Kunst in Marot einen verwandten Geist gefunden haben könnte[2]). Im übrigen steht die wissenschaftliche Vernachlässigung des Bauwerks, die offenbar durch das Fehlen von Quellenmaterial veranlaßt ist, in gar keinem Verhältnis zu seiner eminenten baugeschichtlichen Bedeutung. Denn Mannheim und das Belvedere bilden die unentbehrlichen Bindeglieder zwischen Versailles und Würzburg, zwischen dem Stiftungsbau und dem Standardbau des Spätbarock. Das Belvedere liegt um mehrere Tagereisen weiter östlich und ist schon um deswillen allem Rationalen abgekehrt. Es lebt geradezu von seiner eigenen Überflüssigkeit, von einer sybaritischen, halbasiatischen Pracht, und wenn Frankreich nicht so sehr dazu neigte, seine eigenen Schöpfungen als etwas Absolutes anzusehen, hätte es diese liebenswürdige Art von fürstlicher Repräsentation als notwendige Ergänzung zu seiner eigenen betrachtet; und zugleich als logische Konsequenz eines Kunststiles, der nun einmal auf das

[1]) Man nennt diese Dächer in Deutschland gewöhnlich Mansartdächer, obwohl weder Mansart d. Ält. noch Mansart d. Jg. für ihre Ausprägung verantwortlich sind. Der erstere arbeitete mit den sog. Combles brisés und der letztere vorzugsweise mit dem Terrassendach. Marot propagiert seine Dachform auch da, wo es nicht am Platz ist. So hat er z. B. in seinen gestochenen Aufnahmen einige Gebäude mit Combles à deux égouts versehen, die in Wirklichkeit ganz anders eingedeckt waren (Vaux-le-Vicomte)

[2]) Hans Tietze, Wien, Berühmte Kunststätten, Bd. 67, S. 177. Leipzig 1918.

Dekorative gerichtet war und somit später oder früher einen Bund mit der reinen Zierkunst schließen mußte, mit dem Ornament einerseits und dem Theatereffekt andererseits. Die Aufgabe war so gestellt, daß mit Wohnbedürfnissen nicht gerechnet zu werden brauchte. Es entfiel also der prosaische Apparat, den eine mehrköpfige, verwöhnte Familie mit sich bringt, und wenn es auch räumlich oft garnicht wünschenswert ist, daß die praktischen Richtlinien fehlen, so brachte es doch für den Außenbau vielerlei Vorteile mit sich. Auf eine Hofanlage konnte gänzlich verzichtet und der Bau als reiner Breitflügel entwickelt werden. Die Eingangsseite brauchte nicht die sachliche Reserve zu beobachten, wie das französische Wohnschloß sie vorschrieb. Sie ist ebenso festlich, wenn nicht noch prunkvoller als die Gartenfront und gerade die Eingangspartie, von der man anderes erwarten sollte, verleiht dem Ganzen den eigentümlich feenhaften Charakter.



Abb. 111 Wien, Belvedere, Gartenseite

In der Gartenfront hat sich Hildebrandt eng an Marot angeschlossen (Abb. 111). Er läßt die beiden Wirtschaftsflügel ausfallen, die ja in dem Festbau nicht benötigt werden, und steigert die Achsenzahl der einzelnen Pavillons. Die Veränderung ist folgende:

bei Marot: 3 (6) 3 . 3 . 5 . 3 . 3 . (6) 3 = 35 Achsen,
bei Hildebrandt: 3 4 . 5 . 5 . 5 . 4 . 3 = 29 Achsen.

Das Belvedere gruppiert sich also etwas straffer und wirkt, zumal in der Gartenansicht, wesentlich höher. Die Gesims- und Dachbildung schließt sich gleichfalls an Marot an: auch hier die Überhöhung der Mitte durch ein Halbgeschoß, auch hier die gefälligen Combles à deux égouts, diesmal von einer chinoisen Zierlichkeit, auch hier der kecke Rhythmus des Umrisses und die Markierung der Ecken durch Kuppeln, die, um Vorder- und Rückseite gleichmäßig zu bedenken, viermal in gleicher Ausführung wiederholt werden. Die Abweichungen von Marots Projekt liegen in zwei Dingen: erstens in der Einführung von polygonen Pavillons, ein Motiv, das von Levau erdacht und von Boffrand neuerdings propagiert worden war [1]), und zweitens in der Fassadendekoration. Obwohl Marot Ornamentvorlagen in großer Anzahl gestochen hat, sind seine Fassaden von puritanischer Einfachheit. Er arbeitet da mit Kolossalpilastern, die nicht etwa italienisch, sondern eher holländisch anmuten. Hildebrandt dagegen, der geborene Genuese und Enkelschüler Alessis, breitet reiches Ornament über die Fassaden aus, dessen Motive den Stichwerken von Lepautre, Bérain und Marot selbst entlehnt sind. Dem Muster von Versailles und seiner eigenen profanen Geistesrichtung folgend, hat er keine Kolossalordnung, sondern gewöhnliche Pilaster angewandt, diese aber verdoppelt und höchst unklassisch mit einem Beschlag versehen, der an die Metallornamentik der deutschen Renaissance erinnert. Wie sich im einzelnen Fall genuesische, lombardische, französische und deutsche Vorlagen gekreuzt haben, würde eine Spezialuntersuchung erforden. Eine besonders kritische Frage ist die Behandlung der Fensterverdachungen. Denn zum Berninischen Giebelfenster

[1]) Der früheste mir bekannte polygone Mittelpavillon findet sich am Schloß Meudon, ein weiterer im Westflügel des Louvreprojekts von Levau (1664). Polygone Eckpavillons zuerst am Observatorium von Paris (1667), dann am Trianon von St. Cloud (1671).

konnte sich Hildebrandt ebensowenig bekennen, wie zu den schlichten, völlig schmucklosen Fensteröffnungen Marots. Als Mittelding wählt er eine dekorativ behandelte Bügelverdachung, die in Rom von Borromini und Cortona angewandt, in der Lombardei aber speziell durch Francesco Maria Ricchini weitergebildet worden war (Pal. Litta), um von dort aus über Wien und Prag Eingang in die deutsche Kunst zu finden.

Der Spätbarock hatte die Mitwirkung des Genialen zu grundsätzlich ausgeschaltet, als daß man auf der Höhe des Stils Überraschungen zu gewärtigen hätte. Je mehr man sich dem Ziel nähert, desto durchsichtiger wird die Kunstleistung, und nur ein solches, dem Persönlichen abgewandtes Zeitalter konnte der Nachwelt die Frage hinterlassen, ob das Meisterwerk der Epoche, die Residenz von Würzburg, überhaupt von einem Künstler oder vielmehr von einem militärischen Verwaltungsbeamten herrühre, eine Frage, die mit großem Aufwand an Beweismaterial neuerdings diskutiert wird[1]). Ich halte den Streit um das Künstlertum Balthasar Neumanns für müßig, sofern wir ihn nicht auf die Wertproblematik des Zeitalters überhaupt ausdehnen und unsere Anschauungen von den künstlerischen Methoden des Spätbarock berichtigen nach den Verhältnissen, wie sie an einem solchen Schloßbau vorgelegen haben. Abgesehen davon, daß der individuelle Gehalt dieser Denkmäler gering ist und ein geschmackvoller Eklektiker schon zu bemerkenswerten Kunstleistungen aufsteigen konnte; ferner davon, daß es hier nicht auf originelle Erfindung ankommt, sondern auf die Energie, mit der zahllose Vorbilder zusammengetragen und zu einem neuen Ganzen verschmolzen werden, waren diese Standardbauten fast alle Kollektivprodukt. Wir wissen, daß in den Würzburger Bau Welsch, Boffrand und Hildebrandt zum mindesten hineingeredet haben, und Neumann war durchaus nicht die exklusive Persönlichkeit, die sich einer geschmackvollen Anregung von außen grundsätzlich verschlossen hätte. Daß im Kunstbetrieb des Spätbarock ein Kommissionssystem eingerissen war, ist anläßlich von Versailles erwähnt worden. Läßt man Neumann als Künstler fallen, so müßte man bis zu Perrault und Levau hinauf, d. h. bis zu den Begründern des Stils, allen Baumeistern das Prädikat „Künstler“ abstreiten. Zuweilen hat man tatsächlich den Eindruck, die Energieleistung des Bauherrn sei ebenso imponierend gewesen, wie diejenige des betreffenden Künstlerkonsortiums, und das war ja die tiefste Absicht des höfischen Zeitalters, den Künstler nicht nur materiell, sondern auch ideell unter die Vormundschaft des Fürsten zu bringen.



Abb. 112 Würzburg, Residenz

Die Lage des Schlosses entspricht nicht ganz dem übrigen Aufwand. Sie richtet sich nach einer älteren, viel bescheideneren Anlage und zeichnet sich dadurch aus, daß auf der Stadtseite ein geräumiger Vorplatz stehen bleibt, während der Garten kleinteilig in die Spitzen der benachbarten Bastion eingezwängt wird. Der Meinung Grisebachs, daß Neumann die intime Kleinheit dieses Gartens gut geheißen oder wenigstens nicht als störend empfunden hätte, kann ich mich

[1]) Fritz Hirsch, Das sog. Skizzenbuch Balth. Neumanns. Zeitschrift für Geschichte d. Architektur. Beiheft 8. Heidelberg 1912; V. Curt Habicht, Die Kenntnisse Balth. Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, Jahrg. 1916, Heft 2. Angekündigt: Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg.



Abb. 113 Würzburg, Residenz, Stadtseite

nicht anschließen (Grisebach, Der Garten, S. 39). Solange im Schloßgebäude monumentale Absichten zutage treten, muß man sie für den Park auch voraussetzen. Es lagen vielmehr praktische Hindernisse vor. Innerhalb des Festungsgürtels war ein Versailles nicht herzustellen und die öffentliche Sicherheit in Deutschland ließ so viel zu wünschen übrig, daß man es nicht hätte riskieren können, Schloß und Park ins freie Land hinauszubauen. In Mannheim war die gleiche Schwierigkeit mit den gleichen Mitteln behoben worden: man gibt der Stadtseite den Vorzug, behandelt die Gartenfront ziemlich freudlos und schafft sich für das gärtnerische Interesse eigene Stätten: dort Schwetzingen, hier Veitshöchheim. Die Gunst des Geländes besteht lediglich in dem gleichmäßigen Anstieg, der den Vorhof zur Bühne macht und aufs sorgfältigste in die Fassadengliederung eingerechnet ist.

Neumanns Grundriß erklärt sich aus der Verschmelzung zweier Baugedanken, die theoretisch schon längst gefordert, praktisch aber nie durchgeführt worden war. Er bildet die Gartenseite als reinen Breitflügel, die Hofseite als Hufeisen mit Querflügeln, und um den Baukomplex zu schließen, werden seitlich zwei Nebenflügel eingesetzt (Abb. 112). Das Resultat ist eine Brillenform: zwei Karrees mit einem Bügel als Mittelstück. In Versailles mögen ähnliche Absichten vorgelegen haben — die Ausführung war jedenfalls mißglückt. Dort hatte sich die Hufeisenform auf die Parkseite übertragen, wo sie nicht hingehört, und auf der Hofseite verfehlte man den Anschluß der Querflügel. Würzburg hat beides richtiggestellt und die Gebäudeform fast allzusehr dem Ideal angenähert[1]).

Den vierteiligen Aufbau der Vorderflügel (Erdgeschoß Mezzanin, Hauptgeschoß Mezzanin) möchte man zunächst italienisch deuten (Abb. 113). Aus Habichts Forschungen geht aber hervor, daß Neumann dieses steile, veraltete System einem Schloßentwurf von Leonhard Christoph Sturm nachgebildet hat[2]). Sturm verdankt es dem Holländer Goldmann und dieser scheint es am Rathaus von Amsterdam studiert zu haben. Italien kommt also nur indirekt in Frage, soweit etwa Jac. van Campen nach italienischen Vorbildern gearbeitet hat (Palladio). Neumanns Leistung besteht in der geschmackvollen Abwandlung der überkommenen Motive. Er benutzt das viergeschossige System nur für die Vorderflügel und läßt in den herrschaftlichen Teilen eine entsprechende Verminderung

[1]) Habicht hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Grundrißbildung auf einen Idealplan von Paul Decker zurückzuführen ist (Fürstlicher Baumeister, II. Teil, Taf. IV; Habicht, a. a. O., Taf. 12). Ursprünglich waren nur zwei Lichthöfe vorgesehen (Würzburg, Luitpoldmuseum, Plan 286). Erst mit dem zunehmenden Raumbedürfnis stellen sich vier Lichthöfe ein (ebenda, Plan 289), die anfangs gleich groß (Neumann), später ungleich groß (Welsch), schließlich im Nordbau gleich und im Südbau verschieden groß behandelt werden (Neumann im Anschluß an Boffrand). Boffrand ändert an der Gebäudeform nichts Wesentliches.

[2]) Leonh. Chr. Sturm: Prodomus Archit. Goldmanniae. Augsburg 1714. R. Taf. V; dazu Habicht, a. a. O., Taf. 13 u. 14.



Abb. 114 Münster, Königl. Schloß

der Geschosse eintreten. Die Fassaden der Cour d'honneur sind z. B. dreigeschossig und die Hauptpavillons nur zweigeschossig angelegt. Da die Gesimshöhe konstant bleibt, unterliegen die Schmuckformen einer Vergrößerung, die szenisch ungemein effektvoll ist. Umgekehrt sind die schweren Rundpavillons der Abseiten dadurch als untergeordnet gekennzeichnet, daß die Vergrößerung der Formen unterbleibt. Das vierteilige System zieht sich unverändert über die Rundform hin. Auf der Gartenseite beschränkt sich das Crescendo auf die fünf Mitteljoche und klingt in einer Attika aus, die unmittelbar vom Wiener Belvedere entlehnt ist. Die Steigerung wirkt aber nicht frisch, wie am Belvedere, sondern übertrieben. Neumanns Feinheit zeigt sich nur da, wo er die Nuance klein wählt.

Daß Neumann keine Kolossalordnungen verwendet, versteht sich bei seiner Geistesverwandtschaft mit Hildebrandt von selbst[1]). Daß er aber zwei nahezu gleichwertige Ordnungen übereinanderstellt, von denen jede $1^1/_2$ Geschosse umfaßt, muß ebenso wie die Geschoßfolge selbst auf das Amsterdamer Urbild zurückgeführt werden. Campen hatte die beiden Ordnungen unbedingt gleich behandelt. So derb geht Neumann freilich nicht vor. Er bildet die untere gedrungen als „architecture mâle“, die obere schlank und je nach Bedarf elegant oder pompös im Ausdruck. Zahlenmäßig kommt nichts Schönes dabei heraus: die untere Ordnung verhält sich zur oberen wie 1 : 1,2. Künstlerisch wirkt eigentlich nur die taktvolle Ökonomie, mit der die Träger verteilt und dekorativ gegeneinander abgestuft sind. An den Vorderflügeln bleiben die Rücklagen leer. Im Ehrenhof zieht sich eine Pilasterordnung über die Flächen hin und an der Eingangswand wird das Tragsystem aus Rundsäulen gebildet, die am Pavillon gedoppelt auftreten. Nach dem gleichen Prinzip nehmen die Dachformen an Schwere zu: in den Vorderflügeln Flachdächer mit Balustraden, an den Ecken Steildächer vom Marotschen Typus, im Hauptflügel dann eine Firstüberhöhung, wobei die Kuppel des Gartenpavillons als Abschluß herüberragt. Das pomphafte Mittelstück wird also von schweren Dachformen niedergehalten. Ähnlich steigern sich die Giebelformen vom einfachen Flachgiebel bis zum brillantesten Hildebrandtschen Barock. Wer das Steigerungsprinzip erfaßt hat, könnte jedes Bruchstück an die richtige Stelle setzen. In der Fensterbildung folgt Neumann dem Vorbild Hildebrandts. Er übernimmt von ihm u. a. die dekorative Tollheit, Rundbogenfenster und Stichbogenfenster mit Bügelverdachungen abzudecken, während für die Kartuschen Ornamentvorlagen von Paul Decker benutzt werden (Habicht, a. a O., S. 59). Das Ganze ist eine Synthese aus Versailler Pseudoklassik und Wiener Barock, aus Rationalismus und Idealismus. Was aber dieser ganzen Gruppe von Bauwerken ihr einheitliches Gepräge gibt, ist die außerordentlich schöne Steinbehandlung und die diskrete Farbwirkung des Materials. Die Steinmetzen scheinen spielend mit dem Ornament fertig geworden zu sein. Es perlt ordentlich aus dem Stein hervor. Die Fugen

[1]) Ein Stich von Sal. Kleiner, Würzburg 1740, verzeichnet seltsamerweise einen Eingangspavillon mit Kolossalpilastern, die an Zuccali oder Fischer von Erlach erinnern.

schließen haarscharf. Graugrüner Sandstein und tiefblauer Schiefer bilden einen Farbakkord, der bis in den Klassizismus hinein als die ausgesprochen vornehme Nuance im europäischen Stadtbild gegolten hat.

Rückbildung.



Abb. 115 Potsdam, Neues Palais

Mit Würzburg hat der deutsche Schloßbau den Zenith überschritten. Man kann zwar nicht behaupten, daß im fürstlichen Bauwesen die gleiche Ermüdung eingetreten sei, wie in Frankreich nach der Vollendung von Versailles. Jedes Jahrzehnt bietet nach wie vor eine ganze Reihe von monumentalen Aufgaben. Trotzdem spürt man, daß andersartige Interessen dem souveränen Bauen Abbruch tun. Zunächst beginnt auch in Deutschland der Innenbau wichtiger zu werden als der Außenbau. Der Geschmack dreht sich um Dinge, die nur im geschlossenen Raum zur Geltung kommen können. Zweitens werden die künstlerischen Kräfte von Eremitagen und Favoriten in Anspruch genommen. Der deutsche Adel hat im Vergleich zum französischen wenig Initiative entwickelt. Mit Ausnahme von Wien und Prag kann man von einer selbständigen Adelskunst kaum sprechen. Dafür treten frühzeitig Bürger und Kommunen mit Kunstinteressen hervor. Der Bürger, der Fürst und die Öffentlichkeit begründen jene bedeutungsvolle Trias, die auf das demokratische Kaisertum und die bunte Kunst des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Ferner leidet die Kunst unter dem Aufschwung der Literatur: in gebildeten Familien pflegt die ältere Generation aus Kunstfreunden, die jüngere aus Literaturschwärmern zu bestehen. Was aber den Stil der Bauten so gründlich verändert hat, ist die Tatsache, daß alle diese rückläufigen Entwicklungen mit einer formalen Krisis zusammenfallen. Das malerisch-dekorative Ensemble löst sich auf und man kehrt zurück zur plastischen Einzelform, zum individuellen Umriß und somit zur individuellen Linie. „In der neuen Architektur erlebte man damals, daß plötzlich die Elemente wieder auseinandertraten. Das Fenster ist wieder ein Formganzes für sich, die Wandfelder bekommen wieder eine eigene Existenz. Man denke an Klenzes Neuen Königsbau in München: die Geschosse, die Pilasterintervalle, die Fenster — lauter Teile, die, schön in sich, auch im Gesamtbild noch als selbständige Glieder sich behaupten.“ (Wölfflin, Grundbegriffe, I. Aufl., S. 203.)

Wie schnell der Geschmack sich wandelt, erkennt man daran, daß zwischen konservativen und fortschrittlichen Bauten abnorm große Abstände eintreten. Das Schloß von Münster, ein Spätwerk Joh. Conrad Schlauns, ist im Entwurf bereits überlebt (begonnen 1767; Abb. 114). Schlaun steht bis an sein Ende auf dem Boden eines schweren, pomphaften Spätbarock. Nicht einmal zum Rokoko ist er vorgeschritten, geschweige denn zum Klassizismus, während der bewegliche Cuvilliés, sein einstiger Mitarbeiter, fast gesinnungslos die Moden wechselte. Schlaun ist und bleibt Außenarchitekt. Er gliedert schlecht und recht mit Pavillons und Rücklagen, nicht ohne westfälische Provinzialismen. Sein Materialgeschmack ist weich. Er modelliert Stein wie Stuck, zieht die Gesimse in Kurve und Gegenkurve und unterbricht sie mit Kartuschen. Die Geschoßfolge ist französisch. Sie könnte sich sehen lassen, wenn die Attika nicht allzu schwer ausgefallen wäre. Das Ganze ist

von vorwiegend malerisch-dekorativer Wirkung, erfüllt von dem Pathos der Jesuiten, das jeden irgendwie idealen Gegenstand in himmlische Glorien aufzulösen strebt. — Das Neue Palais in Potsdam (entworfen 1755, ausgeführt 1763—66) hat in der Sphäre Friedrichs des Großen gleichfalls als Spätwerk zu gelten (Abb. 115). Trotzdem ist der Formenschatz neu und entwicklungsfähig. Bühring geht vom Innenbau aus. Der König wünscht hohe, überlichtete Räume, die Fenster schlank, sogar überschlank. Kannelierte Pilaster verbinden die drei Geschosse als Vorboten jener gigantischen Tempelsäulen, die mit der palladianischen Klassik ihren Einzug halten. Barock sind nur noch die Kartuschen. Im übrigen hat der plastische Schmuck die Neigung, sich aus dem Ensemble loszulösen und eigene Sockel aufzusuchen. Die Gebäudeform hat sich verhärtet. Der Mitteltrakt hebt sich als selbständiger Kubus von den Flügeln ab und erhält sein eigenes Zentralmotiv in der merkwürdig profan gebildeten Flachkuppel. Eckrisalite sind keine mehr vorhanden. Die Kanten gewinnen daher an Schärfe, die Eckwirkung kräftigt sich und die Seitenfronten nehmen an Bedeutung zu. Daß man eine derbe Rotweiß-Wirkung dazu benutzt, um die Formen zu silhouettieren, widerspricht allerdings dem klassischen Empfinden. Denn so sehr die Klassik darauf ausgeht, die Umrisse hervorzuheben, fordert sie doch andererseits die unbedingte Monochromie, die aus England herüberkommt und sich mit der preußischen Linienkunst zu einer Klassik von besonders edlem Gepräge vereinigt.

Noch größer ist der Abstand zwischen zwei gleichzeitigen Meistern der Diözese Trier, dem konservativen Handwerker Joh. Seiz und dem genialen Bahnbrecher Michel D'Ixnard. Ihre Blütezeit liegt etwa 10 Jahre auseinander. 1768 vollendet Seiz das kurfürstliche Palais in Trier (Abb. 116) und 1777 beginnt D'Ixnard das Schloß in Koblenz. Seiz geht von Neumann aus und sucht den Fortschritt im Ornament, das naturalistisch behandelt wird und als Modeschöpfung nicht einmal unsympathisch ist. Die Bauformen sind freilich abgegriffen: ein Pavillon mit rustizierten Ecken, Pilaster mit Abplattungen, die aus der Tischlerwerkstatt stammen, ein Segmentgiebel, nicht schwer und auch nicht leicht, der mit einem Gebröckel aus Baumstämmen, Figürchen und Grottenwerk so unwahrscheinlich wie möglich ausgesetzt ist. Der Haupteffekt ist das in Steinrokaillen ausgeführte Balkongitter, das im Treppenhaus wiederkehrt und als technische Leistung virtuos genannt werden muß. Selten hat das Handwerk so geflissentlich über gedankliche Leere hinwegzutäuschen versucht. Und diesem Hofvergolder steht ein Problematiker der Baukunst gegenüber, D'Ixnard, der im Schloß von Koblenz den deutschen Klassizismus begründet (Abb. 117). Durch Intrigen, die Seiz gegen ihn in Szene setzt, muß er 1779 von dem Bau zurücktreten. Sein Plan ist in verkürzter Form von A. F. Peyre zur Ausführung gebracht worden. D'Ixnard projektiert eine vorstädtische, klassisch gestimmte Platzanlage, die dem Schloß als Ehrenhof dienen soll. Die Hauptfassade blickt nicht in Gärten, sondern auf den Rhein, den man möglichst dicht vor den Fenstern haben will. Leider hat Peyre gerade den Ehrenhof vernachlässigt. Von den Galerien, die ihn um-



Abb. 116 Trier, Kurfürstl. Palais

geben sollten, sind nur sinnlose Fragmente übrig geblieben. Den Aufbau des Schloßes behandelt D'Ixnard als kräftigen Etagenbau mit Arkaden im Erdgeschoß und zwei vollwertigen Obergeschossen [1]). Die Stockwerkfolge war an sich vielleicht trocken. Sie sicherte aber dem Gebäude das nötige Schwergewicht gegenüber der ungewöhnlich weiten Platzanlage. Peyre reduziert das Obergeschoß auf ein Halbgeschoß, das im einzelnen herrschaftlicher wirkt und dem palladianischen Formenschatz nicht gerade widerspricht. Es schwächt aber den Block allzusehr ab und läßt ihn ärmlich erscheinen, um so mehr, als die Mittelpartie gänzlich mißlungen ist. D'Ixnard wollte den Tempelportikus mit einer achtseitigen Kuppel krönen, mit einem französischen Dom, dessen Verbindung mit dem palladianischen Säulenbau geradezu widerwärtig gewirkt hätte. Daß Peyre das Kuppelprojekt gestrichen hat, wäre in vieler Hinsicht erfreulich gewesen, wenn er nicht den Fehler begangen hätte, D'Ixnards Dachbalustrade beizubehalten, statt die Säulenhalle durch einen kräftigen Giebel zum Abschluß zu bringen.



Abb. 117 Koblenz, Kgl. Schloß

Die Rückbildung des Flügeltypus in den Würfeltypus vollzieht sich im Rahmen der souveränen Baukunst nicht mit der letzten Konsequenz. So sehr man sich bemüht, die Gebäudeformen mit plastischer Realität zu erfüllen — die souveränen Bauten behalten immer die Tendenz zur absolutistischen Breitenlagerung. Der Würfelbau war immerhin bürgerlich und dem Bürgertum fällt die Aufgabe zu, in seinem Wohnbau das alte, individuelle Würfelideal wieder aufleben zu lassen. Im Schloßbau wird ein Kompromiß geschlossen zwischen Klassik und Barock, zwischen bürgerlichem Ernst und einer abstrakt vorgestellten Herrscherwürde, das politisch in der Aufrichtung des demokratischen Kaisertums zum Ausdruck kommt. Künstlerisch ist die Kreuzung der Gebäudetypen freilich gewagt und sie fällt in vielen Fällen unerfreulich aus. Trotzdem gibt es Männer, die der zwiespältigen Aufgabe gerecht zu werden verstehen: Weinbrenner z. B. schafft eine imperialistische Fassung der Villa Rotonda (Abb. 118). Sein Vorteil lag darin, daß er in diesem Fall für halbsouveräne Verhältnisse arbeitete, für die verwitwete Markgräfin Friedrich, der es auf Repräsentation nicht ankam. Die Bauherrin macht keinen Anspruch auf barocke Alignements oder barocke Frontalwirkung, so daß Weinbrenner das Gebäude als Einzelkunstwerk modellieren und als Monument in die Hügellandschaft eines englischen Parks einstellen kann [2]). Er dehnt den klassischen Kubus zu einem imposanten Breitblock. Als Grundriß ergibt sich ein sattes Oblongum von 1:1,6. Das Kellergeschoß hat er zu einem Erdgeschoß von wundervoller Massigkeit überhöht. Dagegen läßt er die Attika wegfallen, um die Breitenwirkung nicht völlig aufzuheben. Sein nordisches Empfinden verrät sich in der Einstellung der Hauptgeschoßfenster. Palladio stellt sie auf das Sockelgesims, so daß über den Fenstern leere Mauerflächen entstehen, hinter denen man die Last von Stein-

[1]) D'Ixnard, Recueil d'Architecture, Straßburg 1792; dazu ein Stich von Verhelst nach dem ausgeführten Gebaude, Mannheim 1787, abgebildet bei Wilh. Becker, Das Königl. Schloß zu Koblenz. Koblenz 1886. S. 118.

[2]) A. Valdenaire, Fr. Weinbrenner, S. 134 – 140; dazu Abb. 120—127.

gewölben vermutet. Weinbrenner rechnet nur im Kern des Gebäudes mit massiven Gewölben. Die Außenräume sollten mit Holz eingedeckt werden. Die Fenster schweben daher unbeschwert in der Fläche und formen sich aus den Bedingungen einer schönen Flächenproportion, während der Kuppelabschluß wieder in die Bahnen Palladios einlenkt.

Weinbrenners Entwurf scheint in der Ausführung an Monumentalität empfindlich eingebüßt zu haben (1817 – 22; abgebrochen 1894), und teilt dieses Schicksal mit den meisten Schloßbauten des 19. Jahrhunderts. Denn abgesehen davon, daß die fürstlichen Bauherren vom Parlament abhängig werden und die öffentlichen Mittel in erster Linie dem öffentlichen Gebäude zugute kommen, erinnern sich die Fürstenhäuser Europas wieder ihrer Stammschlösser, die mit viel Liebe und Schwärmerei renoviert, bewohnbar gemacht und mit historischem Mobiliar ausgestattet werden, das meist kein romantisches, sondern ästhetisches Grauen hervorruft.



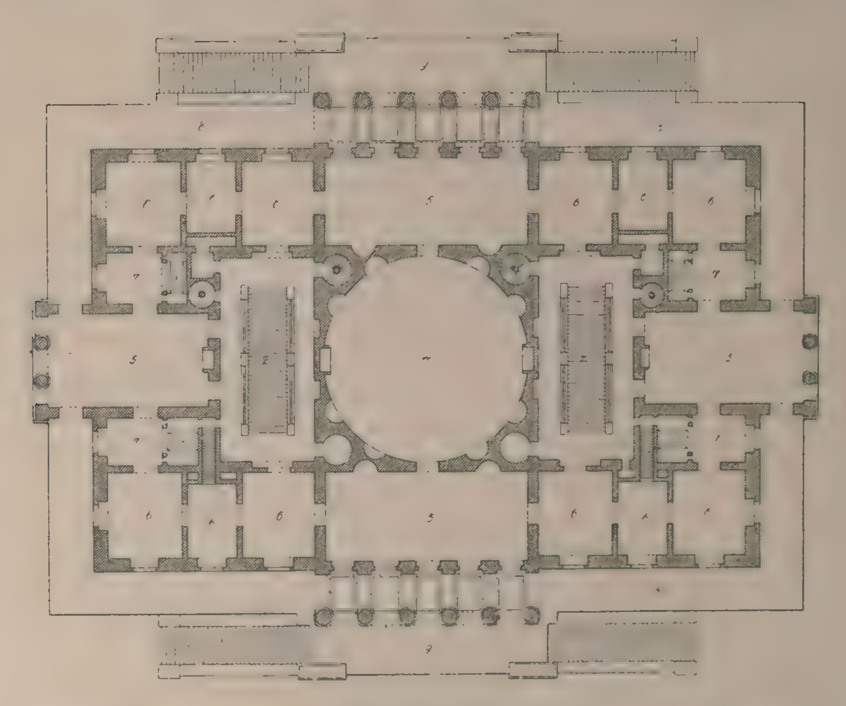


Abb. 118 Karlsruhe, Palais der Markgräfin Friedrich



VILLEN UND HOTELS

In Bauten kleinen und mittleren Formates pflegt die Typenbildung vielseitiger zu sein, als in den großen. Weil im einzelnen Fall kein Muster aufgestellt werden soll und der Bauherr sich freier seinen persönlichen Bedürfnissen, vielleicht auch seiner Laune überläßt, bewegt man sich außerhalb der akademischen Doktrin. Was von Lösungen gefunden wird, ist nicht maßgebend, sondern gut oder schlecht, originell oder unoriginell. Die ganze Gruppe von Kunst ist also dem Persönlichen zugeneigt und hat diesen individuellen Charakter auch im Spätbarock nicht völlig eingebüßt. Die römische Baukunst, sonst so konsequent, wird im Villenbau fast widerspruchsvoll und die französischen Kleinschlösser, die höfischen noch mehr als die privaten, gehen der Konvention geflissentlich aus dem Wege. Andererseits wurzeln die kleineren Bauten, was den Bauherrn und den Architekten angeht, unmittelbarer im Volkstum. Sie wahren den Dialekt der Gegend, wo sie stehen. Soweit also die Typenbildung nicht kulturell sondern ethnologisch bedingt ist, d. h. soweit sie auf lokalen Siedelungsmethoden beruht, läßt sie sich an Werken zweiten Ranges deutlicher beobachten als an den Standardbauten, die Wert darauf legen, international anerkannt zu sein. Zudem versteht man unter „kleinen Bauten" im Süden etwas anderes als im Norden. In Italien hatte man vom Beginn des 15. Jahrhunderts ab Villen gebaut. Speziell Florenz umgibt sich mit einem Kranz von Sommerhäusern, die ihm schon damals das Aussehen einer modernen Stadt verliehen haben, während Frankreich und Deutschland noch tief in kriegerischen Vorstellungen befangen sind und abgesehen von Winzer- oder Gärtnerhäusern vor den Mauern einer Stadt nichts Kostbares erstellt werden kann. Der Norden baut dafür Landschlösser, die bis hoch ins 17. Jahrhundert hinauf befestigt werden, und überträgt diesen Typus auf die Binnenstadt, wo er dann als Adelshotel resp. als Adelshof mit den Bürgerhäusern in Konkurrenz tritt. Mit dem Bau von ländlichen Lusthäusern befaßt sich der Norden erst im Spätbarock, nachdem der absolutistische Staat die öffentliche Ordnung gesichert hat. Weil es nun an bodenständigen Typen, d. h. an einem nordischen Villentypus fehlt, und die italienischen Vorbilder nicht ohne weiteres auf den Norden übertragen werden können, verlegt man sich auf Improvisationen. Man baut Trianons und Eremitagen, Favoriten und Pagoden, Jagdschlösser und Badschlösser, bis im Klassizismus das bürgerliche Element seine Ansprüche geltend macht und aus dem bisher angesammelten Formenschatz, dem italienischen sowohl wie dem französischen, den Typus der modernen Bürgervilla zusammenstellt, der sich im Lauf des 19. Jahrhunderts als allzu wandlungsfähig und — der bürgerlichen Geisteshaltung widersprechend — als charakterlos erwiesen hat.

Der römische Villenbau unterscheidet sich von dem florentinischen vorwiegend durch die Wiederbelebung der „Villa suburbana", deren diskreter Luxus schon im Altertum darin bestanden hatte, daß sie neben dem Stadtpalast und der eigentlichen Landvilla als vorstädtisches Gartenhaus großen Stils gehalten wird. Meist liegt sie noch innerhalb der Stadtmauer, das ehrwürdige Gemäuer als Hintergrund und zu Terrassen aller Art benutzend, oft auch unmittelbar davor, in dem Zwischengelände, wo die städtische Bauweise aufhört und die ländliche Vigna anfängt, deren



Abb. 119 Rom. Villa Farnesina

ärmliches Häuserwerk dem Herrschaftsgebäude als glücklicher Größenmaßstab beigesellt ist. Es handelt sich hier nicht um Kaufmannsvillen, wie die prunkliebende Finanz von Genua sie zu bauen pflegte, auch nicht um die schwerblütigen Herrenhäuser, die Palladio für den Adel der Terra Ferma errichtet hat und die sich von nordischen Gutshäusern so auffallend stark unterscheiden, sondern um Kardinalsvillen, Stätten humansten Lebensgenusses, die zum edelsten gehören, was menschlicher Geist sich als Wohnung überhaupt zu ersinnen vermocht hat. Freilich ist ein weltlicher Bauherr den römischen Prälaten auf diesem Wege vorangeschritten, der päpstliche Bankier Agostino Chigi, der in dem Wunderbau der Farnesina das ideale Muster für eine ganze Anzahl römischer Vorstadtvillen aufgestellt hat (Abb. 119). Was die Gestaltung der Würfelform angeht, steht sie hinter den Palladianischen Villen entschieden zurück. Es ist ein Werk zartester Flächenkunst, und die Liebenswürdigkeit der Linienführung hat die Kritik nicht aufkommen lassen, daß der Block als Ganzes eigentlich kraftlos ist. Das schmale, längliche Gebäude schickt zwei Eckrisalite vor, deren Form nicht aus plastischen Vorstellungen entspringt, sondern aus den flächenhaften Proportionen der Pilasterfolge. Sie messen 2×2 Fensterjoche und schließen fünf ebensolche als Rücklage ein. Die Hauptfront, die nordwärts in den Garten blickt und im Erdgeschoß durch schlanke Arkaden aufgeschlossen wird, erfüllt alle Funktionen zugleich: sie ist Vestibül, Wohnhof und Gartenfassade. Die drei anderen Fronten sind ähnlich dekoriert, stehen aber an sachlicher Bedeutung weit hinter der Nordfront zurück. Diese einseitige Akzentsetzung widerspricht zwar dem Wesen des Würfelbaues allgemein und der Renaissance im besonderen. Sie scheint aber aus ländlichen Verhältnissen, etwa aus dem Winzerhaus, in die höhere Baukunst übergegangen zu sein, und der Barock hat gerade diese Eigentümlichkeit begierig aufgegriffen: die römische Barockvilla neigt bis in den Spätbarock hinein zum Einfrontenbau, d. h. zu einer nahezu theatralischen Ausgestaltung derjenigen Front, die nach den jeweiligen lokalen Verhältnissen als die bevorzugte zu gelten hat. In der Villa Medici ist es z. B. die Gartenfront. Das Kasino kniet mit $1^1/_2$ Stockwerken auf dem Steilhang des Monte Pincio. Die Straßenfront fällt daher dumpf und kellermäßig aus, während rückwärts ein Prunkstück von



Abb. 120 Rom, Villa Medici

Architektur die Veränderungen erkennen läßt, die der Barock mit dem Urbild der Farnesina vorzunehmen für nötig hielt (Abb. 120). Merkwürdig ist an diesen Gebäuden, daß sie für unser Gefühl eigentlich nicht sommerlich wirken. Man sollte meinen, daß der Mensch das mildere Klima dazu benutzt hätte, das Gebäude aufzuschließen. Aber gerade das Umgekehrte ist der Fall. Um sich gegen das Übermaß von Licht und Wärme zu schützen, baut man die Mauern dick wie Klostermauern, schwimmen die Fenster klein und durch Läden verhängt in den weiten Mauerflächen, und die Loggien, die nur zur Abendzeit bewohnt werden, stehen zum Kern des Gebäudes in einem barocken Kontrastverhältnis. Ähnlich wie die Vegetation sich im Kampf mit der Sonne verhärtet, nehmen auch die Gebäude ein verschlossenes, fast mürrisches Aussehen an, mit dem sich der Nordländer nur langsam befreundet und das ohne Frage noch schwerer ins Gewicht fiele, wenn man die Wandflächen nicht mit antiken Marmorreliefs verziert hätte, die bis hoch ins 17. Jahrhundert hinein das spezifisch römische Villen- und Sommermotiv bilden. Jakob Burckhardt führt es auf das Vorbild von Sgraffittofassaden zurück, die ja von alters her mit Reliefeinlagen arbeiteten (Cicerone, 10. Aufl., S. 297). Die Art der Dekoration bringt es dann aber mit sich, daß die Fassaden zu kleinteilig parzelliert werden, und nicht jeder Beschauer wird sich von dem plastischen Zierat so ganz gefangen nehmen lassen, daß er das Mißverhältnis übersieht, das zwischen den Reliefs und den Fenstern besteht; zwischen der Inkrustation und dem massiven Kern des Gebäudes, dessen Flügel sich in barocker Gebundenheit an den Mittelbau heranpressen. Charakteristisch für den Gebäudetypus ist die Abtreppung der Dachhöhen, die dem südlichen Würfelbau ursprünglich fern liegt, die aber gerade als Anomalie den Eindruck von ländlicher Unbefangenheit hervorrufen soll.



Abb. 121 Rom, Villa Borghese

Das Casino Borghese ist bereits eine förmliche Sonnenfestung, deren weiße Mauern die Sonnenstrahlen in blendendes Licht umsetzen (Abb. 121). Unauflöslich steht ein solches Gebäude da, wie ein Marmorblock, der sich teilnahmslos und innerlich kalt der modellierenden Kraft des Lichtes aussetzt. Vom Terrassenbau macht es sich frei und greift somit auf die Farnesina zurück, deren Schlichtheit mit dem kraftvollen Barock der benachbarten Mediceervilla kombiniert wird — eine glückliche Verbindung, aus der verhältnismäßig früh der Villentypus des römischen Hochbarock hervorgeht. Das Bauprogramm ist neu und ungewöhnlich. Für eine Villa Suburbana wäre es das Normale gewesen, den Wohnpalast an die Peripherie des Grundstücks und einen Palazzetto in die Mitte des Gartens zu stellen. In diesem Fall hat man beide Typen vereinigt und ein Gebäude geschaffen, das als vergrößertes, zum Wohnbau erhobenes Statuenkasino wohl richtig klassifiziert ist. Diesmal ist die Eingangsseite die bevorzugte, nicht so sehr weil die kleinteiligen Wandfelder über und über mit Antikenschmuck ausgesetzt waren[1]), sondern weil der seltsame Aufbau der Massen nur in der Vorderansicht zur Geltung kommt. Stumpfe Flügel bilden eine rudimentäre Hufeisenform, die offensichtlich durch die Farnesina angeregt ist, und nehmen eine Terrasse in ihre Mitte, die dem Flügelmotiv entgegenwirkt und dem Block seine Geschlossenheit zurückgibt. In

[1]) Erhalten nur in der Mittelpartie, vgl. den Stich von Falda, Giardini di Roma, abgebildet u. a. bei M. L. Gothein, Geschichte der Gartenkunst, I, Bd. S. 349.

der Geschoßfolge sind die Prinzipien des städtischen Etagenbaues durchaus nicht aufgegeben. Das Erdgeschoß ist als Sockel behandelt, obwohl die bevorzugten Wohn- und Festräume alle im Erdgeschoß liegen. Die eingeschobene Attika verkleidet ein Mezzanin, das am Stadtpalast gewöhnlich mit den Hauptgeschossen verschmolzen, in diesem Fall aber — im Hinblick auf den Skulpturenschmuck — als selbständige Zone behandelt wird. Es folgt ein Hauptgeschoß, das im Inneren ein Winter-Appartement enthält, und weiter steigt der Blick treppenförmig zu den beiden Wachttürmen empor, während die Rückseite steil und formlos abfällt. Dieser einseitige Aufbau hat für unser Gefühl etwas Theatralisches. Doch wird man sich hüten müssen, diesen Ausdruck als Werturteil zu deuten. Diese Casini sind gewiß nicht theatralisch gemeint, und was die Solidität der Ausführung angeht, hat der europäische Villenbau nur in vereinzelten Fällen dieses hohe Niveau festzuhalten vermocht.

Im Hochbarock schlägt der römische Villenbau zwei ganz verschiedene Wege ein. Der eine führt zu einem dekorativen Prunkstil, der sich darin gefällt, auf Grund des Terrassenmotives



Abb. 122 Lamporecchio, Villa Rospigliosi

möglichst breite Fronten zu entwickeln und das Kasino in ein weichliches Beiwerk von Kolonnaden aufzulösen. (Villa Doria Pamfili, Abb. 16.) Der andere führt zu dem schwermütigen Stil Lorenzo Berninis, der in der Villa Rospigliosi in Lamporecchio ein Landhaus von unvergleichlicher Vornehmheit in die Welt gesetzt hat (Abb. 122). Der Bau fällt zeitlich etwa mit dem Louvreprojekt zusammen (1668), und läßt ahnen, was Bernini sich unter einem plastisch vollwertigen Bauwerk vorgestellt haben mag. Andererseits möchte man zweifeln, ob Berninis Stil, speziell in älteren Jahren, sich für den Villenbau überhaupt geeignet habe. Man könnte sich vorstellen, daß Michelangelo die Aufgabe genau so gelöst und der Nachwelt kein Lustschloß, sondern ein Rätsel von kubischer Schönheitswirkung hinterlassen hätte. Das Gebäude ist kein Gartenkasino, sondern ein Wohnhaus, das, ohne an Pathetik einzubüßen, einer Familie als Aufenthalt dienen kann. Künstlerisch gehört es aber unverkennbar in die römische Entwicklungsreihe, die mit der Farnesina begonnen hatte und mit der Villa Borghese in den Hochbarock eingetreten war. Die Anlehnung an eine Terrassen- oder Mauerformation ist vermieden. Der Bauplatz wird eingeebnet und durch

Futtermauern abgedämmt, so daß sich die Würfelform in königlicher Unabhängigkeit mit dem toskanischen Hügelland auseinandersetzt. Die vorspringenden Flügel sind noch stumpfer geworden. Man könnte sie als Eckrisalite bezeichnen, wenn ihre Ausladung nicht doch zu stark wäre. In der Achsenverteilung wird keine Originalität angestrebt (2×5×2), dagegen hat Bernini als erster den Schritt gewagt, das Arkadenmotiv völlig fortfallen zu lassen, auf die Gefahr hin, daß die Villa städtischer wirkt, als es in der blühenden Landschaft am Platz gewesen wäre. Über die Eingangsloggien hatte sich Bernini schon in Paris mit offensichtlicher Geringschätzung geäußert (Chant. S. 126, 244), und es ist für plastisch empfindende Menschen in der Tat lästig, die Form eines Gebäudes aus Lauben und Bogengängen herausschälen zu müssen. Was aber vor allem an städtische Verhältnisse erinnert, ist der Geschoßaufbau. Ein dumpfes Erdgeschoß und ein voll ausgebautes Mezzanin sind in eins zusammengezogen, und darüber erhebt sich ein freies, herrschaftliches Obergeschoß. Von französischen Eindrücken findet sich keine Spur. Man könnte eher das Gegenteil behaupten, daß dieser stolze, hochgetriebene Etagenbau in Opposition gegen die französische Bauweise entstanden sei. Das also verstand Bernini unter einem „Allogiamento doppiato" (Chant. S. 68). Auf Ordnungen hat Bernini verzichtet. Während Borromini und seine Anhänger sich an Pilastern und Säulen nicht genug tun können, wahrt Bernini den Charakter des Ländlichen durch die Anwendung von Hausteinlisenen, die kräftig gegen die verputzten Mauerflächen kontrastieren. Die Dachlinie hat sich beruhigt. Ähnlich wie in der Farnesina sind die Eckflügel zur vollen Höhe des Gebäudes emporgeführt. Ein kräftiges Kranzgesims schließt den Block allseitig ab und das Ganze klingt nicht in Türmen aus, sondern in einer Attika, die sich auf die fünf Mitteljoche beschränkt und außerordentlich wirkungsvoll als Variante des Mezzanins gebildet ist. Es liegt in der Natur des historischen Geschehens, daß die Kunst nur kurze Zeit auf solcher Höhe zu wandeln vermag. Denn ehe sie diesen Reifegrad erlangt hat, pflegen anderwärts bereits Kräfte am Werk zu sein, die das Gewonnene wieder zersetzen, und zwar ist es auch diesmal Frankreich, das dem Berninischen Ideal ein ganz andersartiges, freilich ebenfalls barockes Ideal entgegenstellt.

Frankreich.

Im Zeitalter Mazarins entfaltet sich der Privatbau reicher und künstlerischer als die höfische Bautätigkeit. Der Adel und die Finanzbürokratie bauen um die Wette. Die reichen Staatsbeamten kaufen Herrengüter und bauen Landschlösser, die ein Stück städtisch-humanistischer Kultur auf das Land hinaustragen. Der Landadel umgekehrt zieht in die Stadt und überträgt seinen ländlichen Schloßtypus auf binnenstädtische Verhältnisse. Die Absicht, auf den teueren Parzellen von Paris als Grundherr zu residieren, war schon als solche luxuriös. Die Ansprüche gehen weit über das Erfüllbare hinaus. An den Einzelheiten muß daher gespart werden, räumlich sowohl wie dekorativ, und der französische Adel gewöhnt sich daran, im Stadthotel die äußerste Reserve zu beobachten. Die Finanzschlösser auf dem Lande sind eine vorübergehende Erscheinung. Leute wie Hesselin, Longueil, Servien, Bordier, Lambert, Foucquet leben zum großen Teil von der Unordnung der Mazarinschen Verwaltung, und ihre Baukunst nimmt ein jähes Ende mit der Katastrophe von Vaux. Was die Staatsbeamten des neuen Reiches, die Colbert, Louvois, Le Tellier an Landschlössern gebaut haben, sind schattenhafte Gebilde, die sich fürchten, der Königsresidenz zu nah zu treten. Das städtische Adelshotel dagegen ist ein feststehender Typus, der bis in die Renaissance zurückreicht. Im 17. und 18. Jahrhundert bestimmt er die Physiognomie von Paris und wirkt als praktisches Problem, als Muster von Raumausnutzung und Raumkomfort weiter bis in unsere Tage.

Unter den Finanzschlössern des französischen Hochbarock kann man nochmals zwei Typen unterscheiden. Der eine stammt aus Holland. Er ist u. a. im Schloß St. Sépulcre vertreten, dem Wohnsitz Hesselins, dessen Familienname ebenfalls auf holländischen Ursprung hinweist. (Entworfen von François Levau, dem älteren Bruder von Louis Levau. Grundrisse, zwei Aufrisse und zwei Querschnitte bei Jean Marot, Recueil d'Architecture.) Das Gebäude, noch immer fortifikatorisch



Abb. 123 Maisons, Hofseite

gesichert, gleicht einem Bauerngehöft, das monumentale Gestalt angenommen hat. Die weitläufigen Flügel enthalten nur ein Wohngeschoß, auch in den herrschaftlichen Teilen. Das hohe, schützende Wohndach erinnert an die behaglichen Strohdächer, die an der Meeresküste von der Bretagne bis hinauf nach Friesland gebräuchlich sind. Wie das im holländischen Backsteinbau üblich ist, sind die Fenster überhaupt nicht profiliert. Nur die Eingangsloggia, recht bürgerlich für den Fußgängerverkehr bestimmt, ist in den kalten Formen des holländischen Palladianismus dekoriert. — Der zweite Typus beruht auf französischer Tradition und gipfelt in dem Hauptwerk des älteren Mansart, dem Schloß des Herrn von Longueil in Maisons-Lafitte (1642—51; Abb. 123). Das seltene Denkmal hat der Kritik aller Jahrhunderte und — was noch mehr sagen will — jeder einzelnen Generation standgehalten. Die Franzosen verehren es als ein klassisches Bauwerk, obwohl es sehr unklassische, national-französische Eigentümlichkeiten aufweist, und seine Entstehungszeit, wenn man mit Italien oder Holland vergleicht, doch ohne Frage als Hochbarock bezeichnet werden muß. Mansart ist der geborene Privatarchitekt, ein Mann von wahrhaft genialer Anlage und einer Stoßkraft der Persönlichkeit, die zu schweren Konflikten mit der höfischen Devotion führen mußte. Seine Bauten sind nicht zahlreich, aber hochindividuell. Außerdem ist er vorwiegend Außenarchitekt. Er folgt in diesem Punkt dem Vorbild der Renaissancemeister und versperrt sich zugleich den Fortschritt zum Spätbarock. Auf Dekoration in vulgärem Sinn hat er sich nie eingelassen und der räumlichen Verwöhnung des Bauherrn so geringe Zugeständnisse gemacht, daß es für kleinliche Naturen unmöglich wurde, ihn zu beschäftigen.

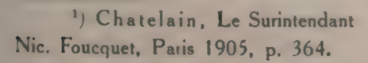
Im einzelnen ist der Bau nicht sonderlich problematisch. Als Typus verdankt er dem Feudalschloß genau so viel, wie nach Abzug der Fortifikationen, der Ökonomie- und Verwaltungsgebäude noch übrig bleibt. Ein Breitflügel mit Eckpavillons und Veranden bildet das Wohnschloß. Die niedrigen, heute verschwundenen Communs enthielten nur das, was ein Privatmann in der Vorstadt haben muß: Pferdestall, Wagenremise und Gesindezimmer. Die Formen zu analysieren ist ein gefahrvolles Unternehmen, bei dem man dem Genius Mansarts leicht zu nahe tritt. Die Gesamtwirkung ist sicher schlagend und das Detail von meisterhafter Feinheit. Aber die Art, wie das Einzelne sich zum Ganzen zusammenfügt, läßt merkwürdige Schwächen erkennen. Zunächst das Verhältnis der Flügel zum Mittelbau. Man weiß nicht, wer eigentlich dominiert. Qualitativ stehen die Flügel entschieden höher. Der Mittelpavillon ist unsicher konturiert und seine Binnenzeichnung ist zerbröckelt, gerade da, wo die Formen groß werden müßten. Der eigenartige Ausdruck des Gebäudes, den Mansart selbst kein zweites Mal so glücklich getroffen hat, beruht auf zwei baukünstlerischen Wirkungen, die sich im Grunde genommen widersprehen. Einesteils auf der Pilasterdekoration, die sich leicht wie ein Ornament über die Wandflächen hinzieht und an linearer Feinheit selbst Bramante und Raffael in den Schatten stellt, andererseits auf dem stolzen Vertikalrhythmus, der in den oberen Partien elementar zum Durchbruch kommt. Denn diese Steildächer, die aufgesetzten Dachfenster und die prächtigen Schornsteine — was sind sie schließlich anderes

als Überreste gotischen Empfindens, dessen Erhabenheit diesen späten Schloßbau geadelt und mit den Renaissanceproportionen ein seltenes und geradezu einzigartiges Bündnis geschlossen hat? Freilich konnte es nicht ausbleiben, daß in den Gewichtsverhältnissen eine gewisse Zwiespältigkeit eintrat Obwohl das Pfeilersystem harmonisch über die Flächen ausgebreitet ist, sind die Fenster recht ungleichmäßig verteilt. Die Pfosten sind bald breit, wie in Italien, bald schmale Trumeaux, wie sie in Frankreich Sitte waren. Die Eckpavillons mit den Steinveranden — auch dies eine halb italienische, halb nordische Erfindung — besitzen eine wesentlich schwerere Konsistenz, sozusagen ein anderes spezifisches Gewicht als die übrigen Fronten, wo die Fenster eng beieinander stehen. Von Kolossalordnungen hat Mansart sich ferngehalten und somit nicht nur dem römischen Barock sondern auch dem holländischen eine energische Absage erteilt. Freilich besitzen Mansarts Ordnungen keine Fernwirkung, und die Äußerung Mattia de' Rossis, Mansart wäre erst in Rom ein großer Mann geworden, wird nicht zum wenigsten durch die Kleinheit der Mansart'schen Pilasterfolgen veranlaßt gewesen sein (Chantelou S. 227).

Schloß Maisons ist für die Beurteilung des Spätbarock deshalb so wichtig, weil Levau von da seinen Ausgang nimmt und das Schaffen dieses begabten Mannes, der den neuen Stil mit allem Für und Wider begründet hat, an Mansarts Vorarbeit gemessen werden muß. Von den zahlreichen Landschlössern, die er gebaut hat, ist Vaux das bedeutendste (1655—61), bis zu dem Zeitpunkt, wo Versailles mit seinen mißverstandenen Italianismen den französischen Schloßbau überhaupt aus dem Geleise bringt (Abb. 124). Als Typus ist Vaux von Maisons garnicht wesentlich verschieden. Es ist die übliche Breitflügel-Anlage mit Eck- und Mittelpavillons, mit separat behandelten, verhältnismäßig kleinen Communs und den Überresten der alten Fortifikationen, die eigentlich dekorativ behandelt sind. Und doch haben sich in den dreizehn Jahren, die zwischen den beiden Denkmälern liegen, im Kunststil und in der Weltanschauung fundamentale Veränderungen vollzogen. Maisons bezeichnet einen Höhepunkt individuellen baukünstlerischen Könnens, Vaux ist dekorativ aufgefaßt, eine Festkulisse im Rahmen einer ausgedehnten Parkanlage. Maisons ist Privathaus und sein Besitzer, der Herr von Longueil, war klug genug, sich mit einer vorwiegend privaten Machtstellung zu begnügen. Foucquet dagegen war insofern ein Schüler der großen Kardinalminister, als er mit dem Königshaus politisch und kulturell in Wettbewerb tritt. Sein Landschloß Vaux ist also mit dem bewußten Anspruch auf Souveränität entworfen, „un Versailles anticipé, pourtant un Versailles plus aimable“ [1]). Maisons war das Werk eines Einzelnen, Mansarts, der es sehr wohl verstand, ebenso wie Poussin, sich bei der Schöpfung seiner Werke die individuelle Bewegungsfreiheit vorzubehalten, die für seine Kunst Lebensbedingung war. Vaux dagegen ist aus einem Triumvirat hervorgegangen: Levau, Lebrun und Lenôtre verbinden sich zur Erzielung eines Totaleffekts, und der Architekt hatte am wenigsten dabei zu gewinnen. Denn Lenôtre schuf die Situation, der sich das Schloß fügen mußte, und Lebrun hatte die Regie über das Ganze. Ihm, dem Dekorateur, traute man zu, daß er sich auf den Effekt am besten verstehe, und es scheint sogar, daß Lebrun, der im Kreise Foucquets schon lange heimisch war, bei der Vergebung des Auftrags seinen Einfluß gegen Mansart und für Levau geltend gemacht hat.



Abb. 124 Vaux-le-Vicomte, Gartenfassade (Pfnor)



[1]) Chatelain, Le Surintendant Nic. Foucquet, Paris 1905, p. 364.

Dank der Anpassungsfähigkeit Levaus wurde das Ganze „une administration parfaitement centralisée, un ensemble d'une saisissante et séduisante harmonie“ [1]). An künstlerischer Feinheit steht das Gebäude weit hinter Maisons zurück, und doch bringt Levau gerade das, was Mansart teils versäumt, teils verschmäht hatte: eine gewisse Vergröberung der Formen, die im Sinne einer dekorativen Fernwirkung ausgenutzt wird, und eine gefällige Verknüpfung der Teile mit dem Ganzen, d. h. eine klare Gruppierung der Massen. Diese letztere ist zwar durch Versailles bald überholt worden. Denn sie bewegte sich ja in den Bahnen des alten Pavillonsystems, das in Versailles, wie oben erwähnt, abgelehnt worden ist. Trotzdem hat diese dekorative und zugleich national-französische Bauweise eine Konvention begründet, die im Privatbau weiter gepflegt und bis in das Rokoko hinein modisch abgewandelt worden ist. Denn das Pavillonsystem von Vaux lebt weiter in den Werken eines Robert de Cotte, eines Boffrand, eines Balth. Neumann und kommt erst zu Fall mit dem Flügeltypus überhaupt, d h. durch die Rückkehr zum klassischen Würfelideal.

Im Gegensatz zu den diskreten Ordnungen, mit denen Mansart die Flächen belebt hatte, arbeitet Levau mit Kolossalpilastern, die nicht etwa auf italienische, sondern auf holländische Einflüsse zurückzuführen sind (Haag, Mauritshuis). Levau verwendet sie bezeichnenderweise nicht als durchgängiges System, sondern als Kontrastmotiv gegen kleinere Formen, d. h. rein dekorativ. In Vaux bleibt die Kolossalordnung auf die Eckpavillons beschränkt, während die Mittelpavillons mit einfachen Ordnungen und die Rücklagen mit einer Konsolbüsten-Verzierung ausgesetzt werden, „espèce de décoration, qui n'est guère tolérable que lorsqu 'il s'agit, d'assortir un genre d'architecture semi-gothique“. (Blondel, Arch. Franc. Liv. VI, Chap. XX, p. 85.) Ungeachtet aller klassischen Verdammungsurteile wird die Konsolbüsten-Verzierung im Spätbarock sehr häufig angewandt. (Tuilerien, vgl. Chantelou S. 38; im Cour de marbre zu Versailles; ferner an der Gartenfassade von Sceaux; am Landhaus Lebruns in Montmorency usw. bis in den Klassizismus hinein: Benrath a. Rh.) Dagegen ist die Dekoration der Mittelpavillons recht verfehlt. Levau verkleidet sie auf der Hofseite mit einer einstöckigen, auf der Parkseite mit einer zweistöckigen Aedikula, die beide ihrer Aufgabe nicht Herr werden. In der Dachbildung entfernt sich Levau von Mansart nur wenig. Er benutzt die alten Combles brisés und die hochragenden Schornsteine. Was aber die Gebäudeform prinzipiell so sehr verändert hat, ist die Anwendung von kurvig geschwungenen Außenmauern: auf der Hofseite eine konkave Einbuchtung und auf der Parkseite ein oval ausgebuchteter Mittelpavillon. Diese kurvigen Umrisse waren das stärkste Mittel, um eine völlige Entwertung des italienischen Würfelideals herbeizuführen. Mansart, der gewiß kein Parteigänger der Italiener war, hatte vor dem Stein und seiner kristallinischen Struktur zu viel Achtung, um die Rechtwinkligkeit des Blocks anzutasten. Levau dagegen empfindet das Material als weich und bildsam und verwendet die Rundpavillons um so lieber, als seine Raumbildung diesem Motiv ihre eigenartigsten und modernsten Wirkungen verdankt. In der Geschoßfolge geht Levau gleichfalls eigene Wege. Er verwirft die völlig gleichwertigen Geschosse, wie Mansart sie aus der Renaissance übernommen hatte, und ebenso die Bevorzugung des Obergeschosses, wie sie im italienischen Villenbau üblich war. Statt dessen behandelt er das Erdgeschoß als herrschaftliche Etage — offenbar im Anschluß an den Typus von St. Sépulcre — und krönt das Ganze mit einem Halbgeschoß, das er in späteren Jahren als Attika zu dekorieren pflegt. Damit ist für das französische Landhaus die Formel gefunden, die bis zum Ende der Epoche unendlich oft variiert worden ist, die für den Typus der Maison de Plaisance maßgebend wird und die sich sogar einer palladianisch-klassischen Ausdeutung nicht grundsätzlich verschlossen hat.

Bezeichnend ist endlich für den dekorativen Geschmack Levaus, wie auch für seine Hinneigung zu holländischen Vorbildern, daß er im ursprünglichen Entwurf für Schloß Vaux (1655) eine bunte Ziegel-Sandsteintechnik vorgesehen hatte, die in den Ländern des Ziegelbaues nie ganz aufgegeben

[1]) Chatelain, a. a. O. S. 355—356.

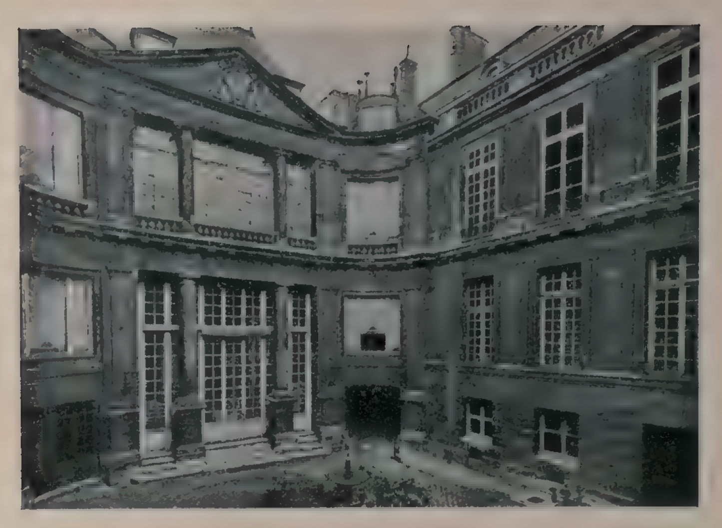
worden ist (Münster, Potsdam). Die französische Gewohnheit war es aber, in hellgelbem, feinkörnigen Sandstein zu bauen, der mit den tiefblauen Schieferdächern so vornehm zusammenstimmt (Schloß Maisons), und wir wissen aus den Foucquetschen Prozeßakten, daß der Bauherr sich persönlich für die reine Sandsteintechnik eingesetzt hat[1]). Sie gilt fortan als die ideale Bauweise, bis man sich im Klassizismus von den kostbaren Materialien überhaupt abwendet und erneute italienische Einflüsse dem Putzbau im Norden Eingang verschaffen.

Schloß Vaux gehört ohne Frage zu den Programmbauten des Spätbarock. Wer daran mäkeln wollte, hätte sich vielleicht darauf berufen können, daß Foucquet, obwohl er ein Schützling der Jesuiten war und sein Bruder Louis die Verbindung mit Rom ständig, wenn auch ungeschickt aufrecht erhielt, als Bauherr unrömisch und sogar antirömisch gehandelt hatte. Vaux ist ein echtes Franzosenschloß und da setzt die Kritik der Hofpartei ein. Ludwig XIV. will nichts lokal gültiges, sondern etwas international gültiges bauen, und sich die Beruhigung schaffen, den Bau seiner Residenz dem größten Künstler Europas anvertraut zu sehen. Levau war weit davon entfernt, als solcher zu gelten und, wenn ich recht sehe, war die Absicht, die Schöpfung Foucquets international zu überbieten, der tiefste Grund, weshalb Colbert sich zu dem gefährlichen Experiment der Berufung Berninis entschlossen hat. Es folgen dann die denkwürdigen Vorgänge, die sich auf den Louvrebau und die Erneuerung von Versailles beziehen. Während also der Hof entschlossen, wenn auch mit zweifelhaftem Erfolg, in italienisches Fahrwasser einbiegt, fällt dem Pariser Stadtadel die wichtige Aufgabe zu, das bodenständige Kunstgut zu mehren und die französische Tradition über die kritischen Jahrzehnte hinüberzuretten, eine Pflicht, die er gewissenhaft und insofern erfolgreich erfüllt hat, als die französischen Elemente sich im Lauf des Spätbarock, vornehmlich im 18. Jahrhundert, schließlich doch als dauerhafter und echter erweisen. Die Tatsache, daß Hof und Adel in den sechziger Jahren verschiedene Wege einschlagen, bringt es dann mit sich, daß die Hofkunst nach dem Tode Ludwigs XIV umschwenkt und sich ihrerseits die hochentwickelte, bodenständige Adelskunst zum Muster nimmt.

Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte des Pariser Privatbaues bis in das 16. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Nur das eine sei festgestellt, daß die adelige und die bürgerliche Bautätigkeit in ständigem Austausch stehen. Daß der Adel mit humanistischen Ideen befruchtet wird, die seinem Kulturkreis eigentlich fern liegen und das Bürgertum sich andererseits die Vorzüge des blauen Blutes anzueignen sucht. Es entsteht also eine Kreuzung zwischen bürgerlichem Geist und adeliger Delikatesse, die an keinem anderen Ort der Welt hatte gelingen wollen, und auf dieser beruht bis auf den heutigen Tag die vielseitige Verwendbarkeit und die internationale Werbekraft der Pariser Kunst. Das historische Bild ist reich aber unklar. Denn die Zahl der Architekten ist groß und die Erhaltung der Denkmäler lückenhaft. Durch die fortwährenden Umbauten, denen die Privathotels unterzogen werden, sind vom Original meist nur geringe Bruchstücke übrig geblieben. Was die Anzahl der Aufträge angeht, sind die dreißiger und vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts die fruchtbarsten, die der Pariser Privatbau erlebt hat. Der Aufschwung setzt ein mit der Erschließung der Isle St. Louis durch den Pont Marie und Pont de la Tournelle im Jahre 1635. Bis zum Jahre 1648 sollen in dem neuen Quartier nicht weniger als 20 Hotels und 70 Privathäuser entstanden sein[2]). Die größten davon gehören bezeichnenderweise nicht dem Geburtsadel, sondern den hohen Verwaltungs- und Justizbeamten, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß diese historisch hochbedeutsamen Denkmäler gelegentlich aus unterschlagenen Staatsgeldern errichtet worden sind. Die schönste Lage hatte das Hotel Bretonvillers am Kopf der Isle St. Louis (vgl. Geymüller, Les Du Cerceau, Paris 1887), und das edelste im Detail war Mansarts Hotel de la Vrillière. Wer aber geistvolle Architekturen vorzieht, die Entschlußkraft einer starken, künstlerischen Persönlichkeit, der muß sich an das kleine Hotel de Beauvais halten, das sich rühmen

[1]) Défenses de M. Foucquet, tome IX, p. 124; dazu Chatelain, a. a. O. S. 361.

[2]) Théâtre des Antiquités de Paris, Jacques du Breul, Paris, 1634. Supplément.


Abb. 125 Paris, Hotel Lambert

kann, für Paris einen eigenen, spätbarocken Fassadentypus entwickelt zu haben (erbaut von Antoine Lepautre, 1655—1660; Chantelou S. 321; Blondel, Arch. Franç. Liv. IV, Chap. 6). Seine Bedeutung liegt darin, daß es auf Ordnungen gänzlich verzichtet und dem Privatbau ein Vorbild gibt für die Behandlung von Rustika-Lisenen, deren Gebrauch im 18. Jahrhundert fast obligatorisch geworden ist. „Les maisons des particuliers seroient ornées simplement et sans colonnes . . . En effet, est-il décent, que la maison d'un simple particulier, quelque riche qu'il soit, surpasse ou égale en magnificence la demeure de l'Etre Suprême, celle des Princes et des Ministres?“ (Patte, Mémoires, § 2, pag. 17.) Die Rustika war Lepautres Stärke. Am Schloß St. Ouen z. B. behandelt er sie so delikat, daß man versucht wäre, das Bauwerk dem 18. Jahrhundert zuzuschreiben, wenn es nicht durch Marots Aufnahme für die sechziger Jahre gesichert wäre. Da ist ferner François Levau mit der ernst-bürgerlichen, man möchte fast sagen protestantischen Architektur des Hotel Hesselin und endlich sein Bruder Louis Levau, der in zwei bedeutenden Hotelbauten den Übergang vom Hochbarock zum Spätbarock vollzieht: er beginnt mit dem Hotel Lambert (1650) und er endigt mit dem Hotel de Lionne (1665). Das erstere gehörte dem höchsten Gerichtsbeamten Frankreichs und atmet noch heute den zauberhaften Duft einer Überkultur, die mit dem Kardinal Mazarin altert und stirbt. Das zweite dagegen ist ein Ministerpalais, einem Diplomaten gehörig, der sich rechtzeitig dem Geist der Devotion zu fügen und an dem Aufstieg Colberts teilzunehmen verstand. Die Hotelanlage trägt mancherlei feudalistische Züge und die Dekoration steht der höfischen verhältnismäßig nah. Daß sie originell wäre, kann man nicht behaupten. Es herrscht vielmehr eine gewisse konventionelle Starrheit, die Levau sich in seinen letzten Lebensjahren angewöhnt, um den erhöhten monumentalen Anforderungen wenigstens durch ein Surrogat zu genügen. Dem entspricht es, wenn das Hotel de Lionne gelegentlich auf die Hofkunst eingewirkt hat, während der Privatbau sich lieber dem talentvollen und liebenswürdigen Hotel Lambert anschließt. Männer wie Delamaire und Robert de Cotte haben vorwiegend den frühen Levau studiert.

Hotel Lambert ist das Musterbeispiel einer künstlerisch durchgebildeten Raumökonomie (Abb. 125). Das Grundstück auf der Seine-Insel war von peinlicher Enge. Man mußte zufrieden sein, wenn Hofseite und Gartenseite angemessen variiert waren und die Flußaussicht wenigstens dem Blick Freiheit gewährte. Weil die Parzelle keinen rückwärtigen Ausgang hatte, konnten Hof und Garten nicht hintereinander liegen, wie gewöhnlich, sondern nur nebeneinander. Levau ist diesen Schwierigkeiten so energisch zu Leibe gegangen, daß stellenweise sogar die Illusion von Raumüberfluß erzielt wird. Der Kunstgriff liegt darin, daß er zwischen Hof und Garten einen Niveau-Unterschied einführt. Er gewinnt dadurch im Hof ein Souterrain, das notdürftig für die Wirtschaft ausreicht, während der Garten auf einer Terrasse schwebt und die Gartenflügel sich in herrschaftlicher Breite zu lagern scheinen. Aus dem Portalflügel, dessen Geschoßfolge nach altem Brauch von der des Hauptgebäudes abweicht, werden allerhand Nebenräume ausgespart[1]). So hat man z. B. in den Rundbogen der Einfahrt ein Hängezimmer eingebaut, eine Scheinwirkung, die im Hotel d'Aumont vor-

[1]) Querschnitt bei Blondel, Arch. Franç. Liv. IV, Chap. VII, Pl. 5.

gebildet war und wenige Jahre später im Portal der Perraultfassade monumentale Gestalt annehmen sollte. Die niedrige Durchfahrt im Hof rechts führt in eine schmale Bassecour hinter der Galerie und durch ein Nebentor wieder ins Freie, so daß die Karossen zirkulieren konnten (Abb. 126). Ein drittes Höfchen im hintersten Zwickel des Grundstücks dient nur als Lichtschacht. Der vorspringende Galerieflügel wäre monströs zu nennen, wenn nicht die Notwendigkeit vorgelegen hätte, den Garten zu flankieren und der Nachbarschaft den Einblick zu wehren. Diese Preisgabe formaler Werte zu Gunsten eines geschmackvollen Wohneffektes zeugt von der materialistischen Gesinnung des Zeitalters. Die Bienséance steht höher als der architektonische Schönheitswert. Mit dem Bauen um der Form willen ist es vorbei. Übrigens war das Motiv in dem benachbarten, zwanzig Jahre älteren Hotel Bretonvilliers vorgebildet.



Abb. 126 Paris, Hotel Lambert, Erdgeschoß (Blondel)

Kolossalordnungen verwendet Levau nur auf der Gartenseite, wo eine gewisse Fernwirkung erzielt werden soll, breit aufgetragene, jonische Pilaster, die offensichtlich dem Mauritshuis im Haag entlehnt sind. Im Hof dagegen, wo mit intimster Nahsicht gerechnet werden muß und die Stimmung profan bleiben soll, bewegt er sich im Geschmack Mansarts[1]). Die Seitenwände werden mit Lisenen gegliedert, man könnte fast sagen mit Panneaux, die aus der Holzarchitektur des Innenraumes auf die Außenfronten übertragen werden, und am Treppenhaus stehen zwei Ordnungen übereinander, eine toskanische „architecture mâle" und ein jonisches Obergeschoß, die seltsamerweise beide als verglaste Loggien behandelt sind. Das Schaffen Levaus fällt ja in die kritische Zeit, wo das baukünstlerische Interesse vom Außenbau Abschied nimmt und sich in das Innere des Hauses zurückzieht. Die Folge davon ist, daß sich gelegentlich eine gewisse Unschlüssigkeit zwischen den Bedingungen des Innen- und Außenbaues bemerkbar macht. Während des ganzen Spätbarock läßt sich im Außenbau eine gewisse Verweichlichung beobachten, die aus der grundsätzlichen Bevorzugung des Inneren herrührt, und es gehört zu den Aufgaben des Klassizismus, unter Berufung auf Palladio den Außenbau zu regenerieren, d. h. die alte Vorherrschaft des Außenbaues wiederherzustellen. — Levau arbeitet fast durchgängig mit scheitelrechten Fenstern, deren Rahmen zart wie Bildrahmen profiliert sind. Verdachungen im Sinne Berninis verwirft er völlig, ebenso den italienischen Konsolen-Balkon[2]). Statt dessen gebraucht er schon damals die Fenstertüre, dieses französischste aller Baumotive, das uns anläßlich der Gartenfassade von Versailles bereits beschäftigt hat, d. h. Fenster mit offener Sohlbank, denen ein Balkon vorgeblendet ist. Es mag sein, daß das Motiv, dem die römische Baukunst so ablehnend gegenüberstand, aus dem genuesischen Kunstkreis übernommen worden ist. (Villa Scassi, Villa Cambiaso.) Jedenfalls erscheint es am Hotel Lambert bereits in drei typischen Variationen: mit Balustradenabschluß, mit Gitterabschluß und als verglaste Flügeltür. Die Hoffenster waren ursprünglich alle mit Balustraden abgeschlossen.

[1]) J. Fr. Blondel will die Anwendung von Kolossalordnungen grundsätzlich nach der größeren oder geringeren Fernwirkung der betreffenden Front geregelt wissen. Er tadelt es, daß in Vaux an beiden Fronten kolossale und einfache Ordnungen nebeneinander gestellt sind. Hoffronten sehe man aus der Nähe, Gartenfronten aus der Ferne, drum sollte man den Hof mit einfachen, die Gartenfront mit kolossalen Ordnungen dekorieren. Vgl. Cours d'architecture, 1772, Tome III, p. 442 - 443.

[2]) Vgl. Blondel, Cours d'Architecture 1772, Tome III. p. 444 448: der Konsolenbalkon verstoße gegen die „simplicité" und die „vraissemblance". Die Giebelverdachungen, die Levau im Louvre-Südflügel verwendet hat, sind den alten Lescotschen Fenstergiebeln nachgebildet.


Abb. 127 Hotel de Lionne, Hofseite

Erst nachträglich hat man ganz ungehörig die seitlichen mit Gittern versehen, so daß sie heute zur Treppenpartie nicht mehr passen[1]). Die leichten Gitterbalkons, diese Freunde der Galanterie und nächtlichen Serenaden, waren für die Gartenseite vorbehalten, naturgemäß für das Obergeschoß. Im Erdgeschoß geht Levau zur freien Glastür über, begünstigt durch die hochaufgeschüttete Gartenterrasse. Levau übertrifft damit sich selbst und seine Zeit. Die Glastüren zu ebener Erde erreichen erst eine volle Generation später, in den Orangerieschlössern, den Höhepunkt ihrer geschichtlichen Entwicklung, um von dort aus in die Formenlehre der Maison de plaisance überzugehen. Ihr künstlerischer Wert liegt in der Lichtwirkung nach innen. Durch die offene Fensterbasis entstehen jene überlichteten, sommerlichen Räume mit dem spiegelnden Parkett und den starken Reflexlichtern, die von dem Nordländer, in begreiflicher Reaktion gegen ein trübes Klima, als hervorragend kultiviert und festlich empfunden werden.

Es spricht für die Logik und den traditionellen Geschmack des Pariser Privatbaues, daß alle diese grundlegenden Motive bereits gewonnen sind, bevor Bernini auf den Plan tritt, und daß Berninis Anregungen, soweit sie sich auf Privathäuser beziehen, kaum eine Spur hinterlassen haben. Das Hotel d'Aumont wird nach Mansarts Plänen fertig gebaut, das Palais des Temple-Priorates baut der langweilige Delisle und das Hotel de Lionne bleibt nach wie vor in der Hand Levaus. Berninis Vorschläge für den Umbau beziehen sich in der Hauptsache auf die Hoffront, die in eine italienische Palastfassade umgewandelt und zugleich nach Analogie der römischen Villen mit einer Eingangsloggia versehen werden sollte. Levau hat sich nicht davon beirren lassen (Abb. 127). Er hält an den einfachen Ordnungen fest, behandelt den Eingang als verglastes Vestibül, ähnlich aber breiter und stattlicher als am Hotel Lambert, besteht sogar auf den abgerundeten Hofecken, die im Vorstellungskreis Berninis ein Ding der Unmöglichkeit sind, und verkleidet das Steildach mit einer Attika, deren geschichtliche Bedeutung oben gewürdigt worden ist (vgl. S. 123). In der Gartenfront, über die man Bernini offenbar nicht befragt hat, werden dann allerdings ganz andere Töne angeschlagen, als das im Hotel Lambert oder sonstigen Frühwerken Levaus der Fall gewesen war (Abb. 102). In dem leidenschaftlichen Bemühen, seine erschütterte Stellung wieder zu festigen, hat er in dieser Säulenfront, die von Perrault und seinem klassischen Kreis sicher nicht unabhängig ist, die Erfahrungen seines Lebens groß und einheitlich zusammengefaßt, und es ist ihm in der Tat gelungen, durch dieses intelligente Kunstwerk die bedeutendste Bauaufgabe Frankreichs, die Enveloppe von Versailles, zum mindesten unter seine Direktion zu bringen. Daß eine sehr unklassische Einzelheit, die Säulenkuppelung, von hier aus auf Perrault zurückgewirkt zu haben scheint und Versailles andererseits das Motiv der Kolossalordnung überhaupt preisgibt, ist oben erwähnt worden.

Ich würde es für möglich halten, von diesen Vorläufern des Spätbarock in gerader Linie zum Rokoko überzugehen und die dreißig Jahre zu überspringen, die mit dem Aufstieg der Hofkunst angefüllt sind. Für den Privatbau wäre es nicht einmal als Ausfall zu betrachten, wenn Mansart

[1]) Vgl. den ursprünglichen Zustand bei Blondel, Arch. Franç. Liv. IV, Chap. VII, Pl. 5.

der Jüngere, seine Generation und sein Stil dabei übergangen würden, denn er hat fast ausschließlich für den König gebaut. Aber ein Charakterzug bliebe dann außer Betracht: der monumentale Leichtsinn, der in den königlichen Filialschlössern großgezogen wird und den Privatbau insofern in Mitleidenschaft zieht, als dem ehrwürdigen Adelshotel die leichtfertige Maison de plaisance an die Seite gestellt wird. Freilich besaß diese letztere, ihrer illegitimen Natur entsprechend, eine Wandlungsfähigkeit und grundsätzliche Liberalität, die ihr den Übergang zum Klassizismus leicht gemacht hat. Es ist daher kein Zufall, sondern ein sinnvoller Vorgang der Geschichte, wenn die Landhäuser der demokratischen Bürgerschaft, soweit sie überhaupt auf französischen Vorbildern beruhen, ihren Stammbaum von der Maison de plaisance herleiten.

Sobald Ludwig XIV. die Pflichten der großen Repräsentation erfüllt und den Neubau von Versailles in die Wege geleitet hat, entsteht im Park das Trianon de Porcelaine, an der Stelle des ehemaligen Dorfes Trianon, das dem Park zuliebe abgetragen worden war und dessen Name als Gattungsname für fürstliche Eremitagen im architektonischen Wortschatz weiterlebt (Abb. 128). Im Jahre 1670 einer Laune der Frau von Montespan geweiht, hat es den fragwürdigen Ruhm, bei den Dilettanten des Zeitalters grenzenlose Bewunderung gefunden und eine ganze Reihe von Nachahmungen hervorgerufen zu haben, die den Spätbarock von einer weibischen und wirklich unvorteilhaften Seite zeigen. Man könnte meinen, dieses Bauwerk aus Ofenkacheln und Blumenvasen sei ohne Mitwissen der ernsten Architekten aus dem Boden geschossen. Levau stand an der Schwelle des Todes, die übrigen Kräfte hatten mit dem Neubau der Schloßfassade alle Hände voll zu tun und Mansart der Jüngere, dessen Name später zum mindesten für den guten Geschmack bürgen konnte, tritt erst vier Jahre später, durch den Bau von Clagny an die Spitze des höfischen Bauwesens. Das Ganze war ein Teehaus, das abseits von dem offiziellen Hofleben dem König und der Gräfin als Rendez-vous diente. Thematisch befinden wir uns also am Gegenpol dessen, was das italienische Gartenkasino bedeutet und bezweckt hatte. Hier herrscht nicht mehr das „Otium cum dignitate“, das Luigi Cornaro als den vollkommensten Zustand menschlichen Lebens preist, sondern eine nervöse, sinnliche Vergnügungssucht. Die Fürsten des Spätbarock suchen in solchen Zierbauten Ausspannung von den Staatsgeschäften, Spiel und Zerstreuung. Drum ist ihnen entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen[1]).

Trotzdem das Schlößchen eine Bizarrerie ist, zu der China, Delft und die am Platz ansässige Fayencefabrik ihre Beiträge liefern, läßt es sich sehr wohl in den Zusammenhang der französischen Baugeschichte einordnen. Das Motiv der isolierten Pavillons war bei den Kapuzinern von Meudon vorgebildet worden, um in Trianon bereichert zu werden und in Marly eine monumentale Form zu finden, die für den Bau fürstlicher Eremitagen maßgebend geworden ist. Andererseits entlehnt man der offiziellen Baukunst des Zeitalters das Motiv der Cour d'honneur, die mit den Pavillons umstellt wird, diese vornehmen Gitter- und Mauerwerke, denen das italienische Gartenkasino nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen hatte. Es mag sogar sein, daß die edlen Präliminarien das Ganze noch herausgerissen und selbst das Fayencepflaster des Vorhofes noch entschuldigt hätten, wenn die Töpferwerkstatt nicht die Dächer als ihre eigenste Angelegenheit aufgefaßt und



Abb. 128 Versailles, Trianon de porcelaine

[1]) Burckhardt, Cicerone, X. Aufl. S. 306.

in diesen eine fatale Probe ihrer Meisterschaft geliefert hätte, ein Ausstellungsstück, dem man kein künstlerisches sondern technisches Interesse entgegenbringt. Was aber bei aller Spielerei gewonnen wurde, ist der verwöhnte, sommerliche Einstockwerkbau, der in dieser absoluten Form noch nirgends hatte angewandt werden können, ein Luxusmotiv, das von hier aus auf den Wohnbau des Zeitalters übergreift und fortan bis in den Klassizismus hinein auf dem Programm bleibt.

Es wirkt wie ein Akt der Selbstkritik, zu der sich Ludwig XIV. nicht gerade häufig bewogen gefühlt hat, wenn er im Jahre 1687 den Befehl gibt, das Trianon de Porcelaine abzureißen und statt dessen den Marmorbau des Grand Trianon aufzuführen, das der zweiten Gemahlin des Königs, Frau von Maintenon, gewidmet war und mit einigem Recht als Denkmal ihres ordnungsliebenden Geistes verstanden zu werden pflegt (Abb. 129). Künstlerisch stehen wir hier wieder auf der Höhe der Zeit: es ist Hardouin Mansart, der nach dem konventionellen Bau von Clagny den Umbau der Versailler Gartenfassade in die Hand genommen und sich einen elegant-monumentalen Stil angeeignet hatte, den er in Trianon weiter verwendet. Ob der feierliche Ton dort am Platz ist, muß freilich bezweifelt werden. Jedenfalls ergab sich eine Mischung von offizieller Pose und persönlichster Intimität, die das Bauwerk problematisch erscheinen läßt und die soziale Stellung seiner Herrin merkwürdig genau zum Ausdruck bringt. Das Ganze ist eigentlich formlos, d. h. die Negierung der plastischen Form, die in Frankreich allgemein vorausgesetzt werden muß, ist hier derart auf die Spitze getrieben, daß die Wirkung absurd wird und der Bau überhaupt unverständlich wäre, wenn er nicht als Echo oder Spiegelbild des großen Schlosses aufgefaßt zu werden verdiente. Es ist eine sogenannte „Maison à l'Italienne", die dadurch entsteht, daß die einstöckige Maison de plaisance mit einem flachen Balustradendach ausgestattet wird. Nimmt man außerdem die enorme Breitenlagerung hinzu, die als hervorragend vornehm galt, und die starke Mauerdurchbrechung, die vorzugsweise mit verglasten Arkaden arbeitet, so ergibt sich der Typus eines Orangerieschlosses, das dem Steinbau weniger verdankt als der Sonne, die darauf scheint, und den Gewächsen, die darin gezogen werden. Die Hofseite ist formal noch einigermaßen faßbar. Man hat da nach Analogie des Hauptschlosses einen Ehrenhof gebildet, der durch stilisierte Festungswerke gesichert ist, und seitlich zwei Wirtschaftshöfe angeschlossen, die hinter Mauern versteckt und durch separate Eingänge zugänglich gemacht werden. Das Gebäude selbst scheint also aller wirtschaftlichen Pflichten enthoben zu sein und erhält seinen extrem-sommerlichen Charakter dadurch, daß der Hauptflügel à jour behandelt, d. h. in eine Säulenhalle aufgelöst ist. Auf der Parkseite hört dann jede formale Rücksicht auf. Wer etwa annimmt, daß dieses edle Arkadensystem zugleich einem edlen Körper angehören müsse, würde enttäuscht sein. Mansart ist ein Detailzeichner, der das Große durch Multiplikation eines Kleinen zu erreichen sucht, ähnlich wie die französischen Theoretiker vom Kleinen ins Große komponieren. Das Bogenmotiv wiederholt sich fast ohne Variante in 47 Jochen und wird in einem Seitenflügel von nochmals 13 Jochen, dem sogenannten „Trianon sous bois" weitergeführt, ohne daß der Kontrast einer Vertikalen aufgesucht worden wäre. Das urfranzösische Streben nach Reihung und Uniform hat alle rhythmischen Empfindungen zum Schweigen gebracht.



Abb. 129 Versailles, Grand Trianon (Rigaud)

Die Bezeichnung „Maison à l'Italienne" könnte zu der Annahme verleiten, daß es in Italien von jeher solche Bauwerke gegeben und der französische Hof sie allenfalls mit einer gefälligen Politur überzogen hätte. Nichts falscher als das. Kein einziges italienisches Gartenkasino läßt sich formal oder inhaltlich auch nur entfernt mit Grand Trianon vergleichen. Der Name ist reine Modebezeichnung, die eine bestimmte, sogar recht unitalienische Mischung von Großartigkeit und Sommerlichkeit in sich einschließt. Unitalienisch ist zunächst das radikale Breitformat. In Italien würde man es nur in Verbindung mit einer Terrasse geduldet haben, wo es die Form des Felsbodens künstlerisch interpretiert hätte. Hier dagegen hat man zunächst die Westlage gesucht, die vom Hauptschloß auf das Filialschloß übergeht. Obwohl Marmor verwendet ist, ein bunter, polierter Marmor, wie ihn der Italiener nur im Innenraum anbringt, hat das Gebäude kein hohes spezifisches Gewicht. Es ist dünnwandig und die überzarten Einzelformen, die zaghaften Profile, die diskreten Guirlanden und Kapitäle wirken wie eine vorgeblendete Dekoration, die auf die Futtermauern keinen Rückschluß zuläßt. Es fehlt der Kontrast des Gegliederten gegen das Ungegliederte, des Geöffneten gegen das Geschlossene. Kurzum, das Ganze ist ein Spiel mit Baugedanken, die in Italien aus der Not des plastischen Genius geboren worden waren, hier dagegen im Dienst einer verwöhnten weltmännischen Eleganz aufgebraucht werden.

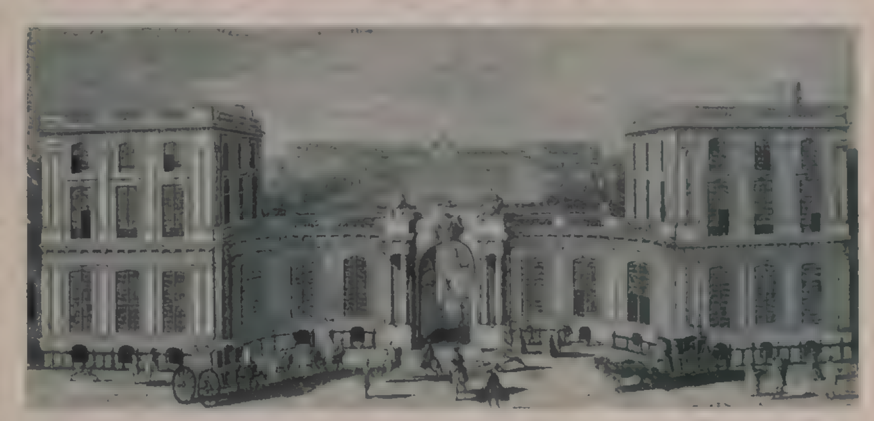


Abb. 130 Paris, Hotel Bourbon (Rigaud)

Nach dem Tode Ludwigs XIV begegnen sich Fürstenbau und Adelsbau auf einer mittleren Linie. Die Adelshotels nehmen die Richtung ins Sommerliche, die durch Trianon vorgezeichnet war, und die Maison de plaisance sucht sich umgekehrt den Komfort, die leichte Bewohnbarkeit anzueignen, die das Stadthotel durch praktische Raffinements aller Art zu erreichen gewußt hatte. Der Außenbau wird also vorwiegend von dem Hof, der Innenbau von dem Adel beeinflußt, und was sich von Abweichungen zwischen beiden ergibt, durch geistreiche Täuschungskünste ausgeglichen. Von den Pariser Hotels haben sich allerdings nur einzelne dem Luxus der unbedingten Eingeschossigkeit hingegeben: die Hotels Bourbon, de Pompadour, de Montbazon, de Béthune und de Lassay[1]). Dagegen wird die räumliche Differenzierung zur allgemeinsten Forderung des Zeitalters, die in Blondels „Distribution des Maisons de plaisance" ihren theoretischen Niederschlag findet. Das ständige Versteckspiel zwischen Außenbau und Innenbau hat einen eigenen Reiz und wechselt seinen Sinn je nach der kulturellen Gesamtlage. Anfangs sucht man die königliche Geste nach außen zu wahren, während man im Inneren die Intimität des Privathauses walten läßt. Später soll das Gebäude von außen klein und von innen geräumig wirken. Infolge der Anspannung der politischen Lage wird es Sitte, eine möglichst große und reiche Gruppe von Räumen hinter einer diskreten Außenfront zu verbergen, bis der Klassizismus ein neues Wahrheitsideal aufstellt und die ungesunde Verschiebung der baulichen Situation wieder ins Gleichgewicht bringt.

Mit dem Palais Bourbon (beg. 1722) kehrt die Baukunst des französischen Fürstenhauses an das Seine-Ufer zurück, von wo sie fünfzig Jahre früher ausgewandert war. Bauherrin ist eine legitimierte Tochter der Frau v. Montespan, Louise Françoise von Bourbon-Condé, die den Witz

[1]) Blondel, Arch. Franç. Liv. I. Introduction.

und die Leidenschaftlichkeit ihrer Mutter mit der Grazie des neuen Zeitalters verbindet. Es gehörte schon eine Art Frivolität dazu, die Baumotive von Grand Trianon auf einen der kostbarsten Bauplätze von Paris, das heutige Quai d'Orsay zu übertragen. Das Palais lagert sich um einen Vorhof, der die alten Motive der Cour d'honneur nur noch andeutet (Abb. 130). Die Wirtschaftsflügel sind weit von dem Hauptgebäude abgerückt und stehen als Eingangskulisse an der Straße, während das Herrschaftsgebäude, in Grün eingerahmt, eine halb gärtnerische, halb landschaftliche Lage erhält. Man spürt, daß sich eine Krisis vorbereitet, die zum Einzelgebäude zurückführt. Wer den Grundriß allein zur Hand hat, würde auf ein Pavillonsystem schließen. In Wirklichkeit ist das komplizierte, außerordentlich asymmetrische Raumgefüge hinter gleichförmigen Arkaden versteckt und durch klassisches Gebälk zum Abschluß gebracht. Nur die polygonal vorspringenden Eckrisalite zeigen an, daß zwischen innen und außen ein verhängnisvoller Zwiespalt eingerissen ist, der in dieser Form nicht bestehen bleiben kann. Und im Mitteljoch führt die Unwahrheit der Gebäudeform zu einer Monstrosität. Der Haupteingang lag ja im rechten Flügel, so daß die Mitte keine Auszeichnung verdiente. Das Fenstersystem läuft also kontinuierlich fort und bildet in der Mitte ein Doppeljoch, das schließlich doch rhythmisch hervorgehoben werden soll und mit einem figurierten, halbkreisförmigen Giebel überhöht wird, einem längst verbrauchten Portalmotiv, das schon am Palais Mazarin verwendet und dort bereits als barbarisch empfunden worden war.

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts werden die Baugedanken von Grand Trianon ihrer Feierlichkeit entkleidet. Die beiden fröhlichen Motive, die Eingeschossigkeit und die verglasten Flügeltüren werden beibehalten, die spezifisch königlichen dagegen, die Säulenarchitektur, das Marmormaterial und das flache Balustradendach abgestoßen, und was übrig bleibt ist ein vorstädtisches Wohnschloß, das wenigstens scheinbar den bürgerlichen Baugewohnheiten zuneigt. Man baut sozusagen im bürgerlichen Genre. Von den deutschen Kleinschlössern gehört Benrath in diese Gruppe[1]). Der Bauherr ist ein Souverän, der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, der in seinen niederrheinischen Besitzungen ein Filialschloß nötig hat und in richtigem Verständnis für Zeitgeist und Mode eine Maison de plaisance in Auftrag gibt (begonnen 1755, vollendet 1761). Er überträgt den Bau seinem Mannheimer Baudirektor, dem geschmackvollen Nicolas von Pigage, einem von jenen Epigonen, die Boffrands Linienkunst verschärfen und abkühlen. Die auf bestem Wege sind, das pseudoklassische Ideal in ein wahrhaft klassisches umzusetzen, deren Kraft aber nicht ausreicht, um die Klassik als geistiges Problem zu erfassen. Die entschiedene Hinneigung Pigages zur Pariser Akademie bringt es mit sich, daß seine Kunst von Krisen und Erschütterungen bewahrt geblieben ist. Er verwendet klassische Formen als dekorative Mode, die sich scherzhaft und genreartig an die Oberfläche wagt, gereinigt durch den Geist der „noble simplicité", die aus dem holländischen Palladianismus nach Paris gewandert war und sich bereitwillig in echte Klassik zurückbilden ließ.

Zur Anlage einer spätbarocken Ebenenkomposition war das Gelände eines alten Wasserschlosses, das in den Wäldern von Benrath ein sumpfiges, verwahrlostes Dasein gefristet hatte, gerade erwünscht. Den alten Breitkanal, in dem das Schloß gestanden hatte, verwendet man als Längskanal, der nunmehr die Hauptachse der neuen Anlage einnimmt, und auf der Stadtseite wird statt eines Ehrenhofes ein See ausgehoben, der von niedrigen Wirtschaftsgebäuden eingerahmt ist. Der Wohnpavillon steht isoliert, wie die Theorie es damals bereits verlangte[2]). Das Herrschaftshaus soll intim betrachtet werden (Abb. 131). Renard macht darauf aufmerksam, daß man von den Fronten nirgends mehr als 50 Meter Abstand nehmen kann. Man ist also entweder auf Nahsicht, oder auf Schrägansicht, oder aber auf völlige landschaftliche Fernsicht angewiesen.

[1]) Edmund Renard, Das neue Schloß zu Benrath, Leipzig 1913.

[2]) „La principal cour doit être plus large que la face de la maison; afin qu'en entrant, on ait l'agrément de découvrir une partie des jardins." Briseux, L'Art de bâtir des maisons de campagne, Paris 1743. Man vergleiche die Hofanlage des Schlosses Bellevue bei Paris.

Was man unter Gebäudeformen in plastischem Sinn versteht, hat Pigage allerdings weder in Italien noch in England gelernt, obwohl er in Mannheim mit dem italienisch geschulten Verschaffelt zusammentraf und mit einiger Bestimmtheit angenommen werden kann, daß er eine Studienreise nach England unternommen hat. Der Grundgedanke ist ein französisches Zweifrontensystem, das dem Wohnhaus eine ungewöhnlich starke Tiefenerstreckung zuerkennt und somit die Rückkehr zum klassischen Vierfrontenbau wenigstens nicht grundsätzlich ablehnt. Die Tiefenproportion lag im ersten Entwurf wie 10×7,5, und wurde in der Ausführung auf 10×7 reduziert. Der Grundriß nähert sich also dem Quadrat und demgemäß haben die Seitenfronten an Bedeutung gewonnen. Sie sind mit eigenen Mittelpavillons ausgesetzt und enthalten je ein herrschaftliches Appartement, dem jeweils ein kleiner Privatgarten zur Verfügung steht. Die Seitenflügel enthalten also die eigentlichen Wohngelasse. Die Eckwirkung hat sich gekräftigt und vielleicht könnte man sogar die kuppelige Dachform aus einem plastischen Trieb erklären, wenn wir nicht wüssten, daß sie lediglich aus räumlichen Rücksichten, d. h. zwecks Gewinnung eines bewohnbaren Obergeschosses angeordnet worden ist. Daß Pigage von der echten Klassik, speziell von der deutschen, so weit entfernt bleibt, liegt an der eigentümlichen Zartheit seines Materialgeschmacks, der noch immer vom Innenbau bestimmt ist. Ordnungen verwendet er überhaupt nicht, statt dessen eine Lisenenarchitektur, die wie Pappe wirkt, Fensterrahmen, die nicht gemeißelt sondern gehobelt aussehen, und Dachfenster, die man in Silber treiben oder in Elfenbein schnitzen könnte. Unharmonisch, aber genial wirkt in diesem Zusammenhang der plastische Schmuck, den Verschaffelt an den Hauptpavillons angebracht hat, derbe, temperamentvolle Kartuschen, die in den Barock zurückweisen, während Pigage sich in liebenswürdigster Form den Eintritt in den neuen Stil erkauft hat.



Abb. 131 Benrath a. Rh.

Rückbildung.

Wie anläßlich der Königsbauten erwähnt wurde, fiel nicht den Herrschern, sondern den Bürgern des neuen Zeitalters die dankbare Aufgabe zu, das Einzelwohnhaus zu regenerieren und ein neues Würfelideal aufzustellen, das während des ganzen 19. Jahrhunderts, wenn auch mit einigen Vorbehalten, als Ausdruck der bürgerlichen Individualität gegolten hat. Die Art, wie das Bürgertum sich dieser Pflicht entledigt, läßt dann allerdings die Hemmungen erkennen, die dem Einzelwillen entgegenstehen. Man spürt die Bescheidenheit der Mittel, die politischen Gegenströmungen, die demokratischen Skrupel, die allgemeine Vergeistigung der Lebensweise und schließlich kreuzt sich das neuklassische Würfelideal mit romantischen Idealen, die aus den verschiedensten geschichtlichen Epochen das Formlose zusammentragen, um es im Dienst eines bizarren Persönlichkeitskultus zu verwerten.

Vom Jahre 1760 ab wächst der Ernst des plastischen Gestaltens von Tag zu Tag, unbeschadet durch die staatliche Verschuldung und die geistigen Schauer, die der Revolution vorangehen. Ich muß auf Frankreich zurückgreifen, um das Bild zu vervollständigen, und zwar auf das Petit Trianon, das dem alten Orangerieschloß gleichen Namens so unähnlich ist, wie nur möglich, und den Anstoß gibt zu einer Revision der baulichen Vorstellungen, die aus der verbrauchten Luft des Barock endgültig ins Freie führt (Abb. 132). Beschlossen wurde der Bau im Jahre 1759, also vier Jahre später als Benrath, ausgeführt aber erst 1762—64, die Innendekoration vollendet 1768. Sein Schöpfer ist



Abb. 132 Versailles, Petit Trianon

der jüngere Gabriel, Jacques Ange Gabriel, der den Namen einer alten Architektenfamilie neu zu Ehren bringt, und diesmal zu hohen Ehren, denn seit Mansart dem Älteren war in Frankreich kein Bauwerk mehr geschaffen worden, das sich an Geschmack sowohl wie an Prägnanz des tektonischen Wollens mit dem Petit Trianon hätte vergleichen lassen. Das Gebäude orientiert sich nach der breiten Fahrstraße, die vom Grand Trianon nach Porte St. Antoine führt, und blickt seitlich in einen gradlinig stilisierten Garten, dessen Hauptachse in einem Winkel von 45° auf das Grand Trianon zuläuft. Es hat von jeher als Kunstgriff gegolten, wie der Niveau-Unterschied zwischen Garten und Fahrstraße durch Futtermauern maskiert worden ist. Trotzdem besagt das eigentlich das Gegenteil von dem, was für die künstlerische Konzeption maßgebend gewesen ist. Der Niveau-Unterschied ist in Wirklichkeit derart klein, daß es nach den Erfahrungen des Spätbarock ein leichtes gewesen wäre, ihn zu planieren. Der Architekt will umgekehrt die Bodenschwellung plastisch hervorheben und bedient sich der Futtermauer, um Auf- und Abstieg künstlich zu verstärken. Das alte Terrassenmotiv lebt wieder auf und zwar in einem idealen, rein künstlerischen Sinn. Das Gebäude kniet mit seinem Souterrain auf dem Abhang, ein Motiv, das seit langem aus der Baukunst verschwunden gewesen war, und seine Fronten sind teils zweigeschossig, teils dreigeschossig aufgebaut, wovon die ersteren herrschaftlicher, reicher und klassischer dekoriert werden.

Mit dem Bau von Petit Trianon wird das hergebrachte Flügelideal überwunden und ein neuer Würfeltypus aufgestellt, der teils durch Italien, teils durch England angeregt ist, und dessen Aufnahme in Frankreich darauf schließen läßt, daß man die spätbarocke „Maison à l'Italienne" als innerlich unwahr empfand. Das Würfelmotiv war im Spätbarock nicht völlig abgestorben. Italien hatte, soweit es sich nicht in Abhängigkeit von Frankreich begab, auch im 18. Jahrhundert an der Vorstellung des Würfelpalastes festgehalten (Pal. Repeta, Verona). Zweitens hatte das Bürgertum den Geschmack am Einzelgebäude, der ihm im Blut liegt, nie völlig preisgegeben. In Frankreich haben die Bürger zwar keinen leichten Stand gehabt gegenüber der Adelsklasse und zeigen auf den Höhen des Lebens den begreiflichen Ehrgeiz, die Kunst- und Wohnformen des Adels nachzuahmen. Aber in den germanischen Ländern, in Holland, England, Deutschland und der Schweiz, war der bürgerliche Individualismus länger frisch geblieben und besann sich auch verhältnismäßig früh wieder auf seine kulturelle Verantwortung. Drittens endlich gibt es innerhalb der fürstlichen Baukunst spezielle Aufgaben, die sich vom Flügelbau emanzipiert und die Rückkehr zum Würfel zum mindesten erleichtert haben. Ich meine die Eremitagen, in denen das Bedürfnis nach individueller Absonderung oft recht individuelle Bauformen gezeitigt hatte. In Marly war das Schloß als quadratischer Einzelpavillon gebildet und mit dem üblichen Balustradendach versehen worden, das eine gewisse tektonische Festigkeit aus seiner italienischen Heimat mitbringt (Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Bd. II, Abb. 421). Obwohl die barocke Frontwirkung vorherrscht und die Flächendekoration nichts weniger als plastisch empfunden ist, entsteht damals bereits eine Würfelform, auf die man sich beim Bau von Petit Trianon ohne Zweifel berufen haben wird.

Die Solidität des Bauens, das plastische Verständnis und der palladianische Stil scheinen aus England herüber gekommen zu sein. Im Jahre 1759, unmittelbar vor dem Baubeginn von Petit

Trianon, publiziert William Chambers den Entwurf für ein Gartenkasino in Tanfield-Hall, den Gabriel ohne Frage gekannt und auf seine Art verwertet hat[1]). Da findet man die gleiche Sockelbildung, die schlichten Fenster und das Terrassenmotiv (Abb. 133). Aus Chambers Meisterwerk, dem Abercornhouse in Duddingstone stammt die Komposition der Fensterachsen, diese klassische Fünfergruppe aus drei mittleren und zwei seitlichen Jochen. Die wahllose Häufigkeit, mit der diese Fünfergruppe seitdem wiederholt worden ist, läßt uns nur allzu leicht vergessen, daß sie vordem zu den größten Seltenheiten gehört hat, und daß es einer ganz bestimmten baugeschichtlichen Konstellation bedurfte, um diesen einfachsten aller Rhythmen aufzufinden[2]). Englisch sind ferner die quadratischen Obergeschoßfenster und die kahlen, unprofilierten Kanten, die so viel zu einer sauberen Eckwirkung beitragen und in dem schönen Steinschnitt, den Gabriel anwendet, als eine wahre Gourmandise der Architektur bezeichnet werden müssen.

Es gehört zu den seltsamsten Launen der Geschichte, daß dieser ernste, problematische Bau ein Maitressenschloß gewesen ist, dessen Entwurf noch von der Marquise Pompadour begutachtet wurde und dessen Einweihung der leichtfertigen Madame Dubarry als historisches Präsent sondergleichen zufiel. Noch größer wird die Merkwürdigkeit, wenn nach dem skandalösen Abgang der Dubarry die zarte Marie-Antoinette in das Petit Trianon einzieht, eine Prinzessin aus königlichem Geblüt, die das Gebäude wie ein Sinnbild ihrer selbst geliebt und es nicht verschmäht hat, als Gattin und Mutter in dem Maitressenschloß zu residieren. Aber auch dieser Zustand dauert nur kurz und die dritte Merkwürdigkeit ist nun die, daß nach dem Sturz der Bourbonen kein Gebäude so sehr wie das Petit Trianon zum Liebling der bürgerlichen Finanz geworden ist. Es wird zum Urbild für die Bürgerhäuser des Empire, und zugleich mit dem neuen Typus stellt sich die italienische Bezeichnung „Villa" ein, die schon als solche auf die Erneuerung italienischer Baugedanken schließen läßt, die wahllos auch auf romantische Bauwerke angewandt wird und unseren spärlichen Vorrat an Haus-Benennungen nicht gerade glücklich bereichert hat. Die Courtisane, die Königin und der Kaufmann sind sich also kurz nacheinander im Besitz dieses Gebäudetypus gefolgt, eine Mahnung an alle, die menschlichen Dingen Bestand und Logik zutrauen.

Im deutschen Klassizismus laufen anfangs zwei Richtungen nebeneinander her, eine konservative, die in Wien wurzelt und vorwiegend von Italien beeinflußt ist, und eine radikal-fortschrittliche, die von England ausgeht und den nüchternen Geschmack des englischen Palladianismus ins derb-volkstümliche weiterbildet. In der österreichischen Gruppe ragt als Meisterwerk neuklassischer Proportionskunst das Gartenschloß in Döbling hervor, das fälschlich mit der Vermählung Maria Theresias in Verbindung gesetzt wird (Abb. 134). Der Klassizismus setzt in Wien verhältnismäßig spät ein, obwohl die Fischer von Erlach, vornehmlich Josef Emanuel, ihre dünnwandigen Paläste mit streng linearen Fassaden umkleiden. Vor dem plastischen Problem scheut man zurück und verharrt in jener Prinziplosigkeit, die den Wiener Barock so reich und so liebenswürdig erscheinen läßt. Das



Abb. 133 Tanfield-Hall (Chambers)

[1]) William Chambers, Treatise on civil Achitecture, London 1759.

[2]) Die Villa Cambiaso entwickelt eine Fünfergruppe aus drei Mitteljochen und zwei Eckrisaliten. Chambers bildet umgekehrt die Mitteljoche als Risalit und die seitlichen als Rücklage. Sehr ähnlich wirkt die Seeseite des Mauritshuis im Haag, deren zarte Linienführung möglicherweise auf Petit Trianon eingewirkt hat. Die Pilaster- und Gebälkformen, vor allem aber die schlanken Fenster mit der schmalen, geraden Deckplatte scheint Gabriel von Pieter Post übernommen zu haben.

Döblinger Schlößchen wird schwerlich vor 1770 entstanden sein. Es ist seiner ganzen Haltung nach ein Privatpalais. Wien besaß in bezug auf den Landhausbau eine eigenartige Lokaltradition, die sich teils aus dem dezentralisierten Wachstum der Stadt erklärt, teils aus dem Studium italienischer Gartenkasini[1]). Es ist das uralte Thema des vorstädtischen Landhauses, der Villa suburbana, das in Wien weitergesponnen und den Gebräuchen des Nordens angepaßt wird. Was die Festigung des Kubus angeht, läßt das Döblinger Schlößchen manches zu wünschen übrig. Die Breite dominiert noch zu sehr, während Höhe und Tiefe sich nicht hervorwagen. Verderblicher noch wirkt die Tatsache, daß man die Kanten nicht bloßzulegen gewagt hat. Seitliche Flügel schädigen die Eckwirkung und halten das Ganze in einer weichen, eleganten Flächenwirkung zurück. Ordnungen und Lisenen, deren linearer Takt mit den glücklichsten Schöpfungen Raffaels wetteifert, scheinen aus der Schule des jüngeren Fischer von Erlach hervorgegangen zu sein. Die Fenster ordnen sich zu einer klassischen Fünfergruppe: drei Mittelfenster und zwei seitliche, die streng und unbeschreiblich wohltuend in die Fläche eingezeichnet sind. Nach hundertjähriger Pause tritt die klassische Giebel-



Abb. 134 Döbling, Gartenschloß

verdachung wieder auf, erscheinen wieder rahmende Pilaster. Keine Spur mehr von den schlanken französischen Fenstertüren mit ihrem untektonischen Zierwerk, sondern geschlossene Sohlbänke römischen Stils. Es ist Raffaels Pal. Pandolfini, der von neuem als Kanon für die klassische Fensterbildung aufgestellt wird. Daß Zeit und Ort sich geändert haben, erkennt man allerdings an den hölzernen Klappläden, die mit der Fensterarchitektur in Konflikt kommen. Es wäre falsch, sie rein praktisch verstehen zu wollen. Der Klassizismus hat für Fensterläden eine gewisse Vorliebe gehabt und bewußt auf deren Mitwirkung im architektonischen Bild hingearbeitet. Das Dach mit seiner maßvollen Schräge hält die Mitte zwischen südlichen und nördlichen Typen. Der grobe, fleckige Schindelbelag erinnert an italienische Muster und sticht von den überfeinerten Fassaden recht angenehm ab. Das Belvedere auf dem Dach ist gleichfalls italienisches Erbstück. Ein ganz fremdartiger Ton wird endlich durch die pfeilerförmigen Schornsteine in das Bild hineingetragen. Ihr Anschluß an die Außenmauer, ihre schlanke und dennoch massive Bildung erinnern an Mansart

[1]) Hans Tietze, Wien, Berühmte Kunststätten. Leipzig 1918. S. 150.

d. Älteren. Es scheinen individuelle Gründe gewesen zu sein, die in diesem Fall die Anwendung einer so unklassischen Form veranlaßt haben.

Während man sich in Wien an Raffael anlehnt, hat Deutschland den Stil Palladios von seiner härtesten, man möchte sagen bäuerlichen Seite aufgefaßt und die Gelegenheit benutzt, dem detaillierten, französischen Geschmack, der aus Musterbüchern stammte und bei dem man sich nie wirklich wohl gefühlt hatte, endgültig den Abschied zu geben. Besonders schroff ist der Übergang in Württemberg. Um 1770 steht man noch auf der Stufe des zarten Ph. de la Guêpière, des Erbauers von Monrepos (Abb. 60). Aus der gleichen Werkstatt geht dann ein Mann wie Reinhard Ferd. Hch. Fischer hervor, der im Jahre 1784 das Schlößchen Scharnhausen aufführt, und man mag sich vorstellen, was in dieser schnell fortschreitenden Zeit der Lehrer von dem Schüler und der Schüler von dem Lehrer gedacht haben müssen (Abb. 135). Von Palladio übernimmt man vor allem den Putzbau, diese blendend weißen Wandflächen, die mehr als der schönste Quaderbau den Eindruck des monolithen Blocks hervorrufen, und an plastischer Kraft würde das Ge-



Abb. 135 Scharnhausen

bäude kaum hinter den italienischen Originalen zurückstehen, wenn es ein angemessenes Erdgeschoß besäße; wenn die Maison de plaisance nicht nachgewirkt und den schwächlichen Effekt des Wohnens zu ebener Erde in die palladianischen Formen hineingetragen hätte. Freilich erkauft man den italienischen Charakter durch den grundsätzlichen Verzicht auf jene höfische Eleganz, die von Frankreich in die Welt gesetzt und von eifrigen Agenten bis zur Widerwärtigkeit propagiert worden war. Das Kranzgesims ist aus Holz gebildet, die Tür- und Fensterrahmen bleiben ohne Profil. Die Verglasungen wirken bürgerlich und die kunstlosen Kamine erzeugen eine ernste Pendantwirkung. Nur die Stichbogenfenster lassen erkennen, daß Fischer bei einem Franzosen in die Lehre gegangen ist, und wir wissen aus seinen übrigen Werken, speziell aus Hohenheim, daß die Fensterbildung überhaupt seine schwächste Seite war. Was ein solches Gebäude schließlich doch behaglich erscheinen läßt, sind die grünen Fensterläden, die in Italien, zum mindesten in dieser Kontrastwirkung, nicht gebräuchlich waren, und die, von ihrem Stimmungswert abgesehen, den künstlerischen Zweck verfolgen, das Grün der Vegetation auf den weißen Wandflächen noch einmal anklingen zu lassen und die sommerliche Grünweiß-Wirkung in die Wintermonate hinüberzuretten.



Abb. 136 Frankfurt a. M., Landhaus Gontard

Es mag sein, daß Fischer in seiner Opposition gegen alles Elegante gelegentlich zu weit gegangen ist und die Rohheit seiner Formen nicht selten die Grenze des Gefälligen außer acht läßt. Überhaupt wird man sich hüten müssen, derartige Gebäude als das Ideal anzusehen, das die Dichter sich von klassischer Baukunst gebildet hatten. „Man kann vom Äußeren der Gebäude sagen," schreibt Goethe aus Hohenheim, „daß sie in gar keinem Geschmack gebaut sind, indem sie nicht die geringste Empfindung, weder von Neigung noch Widerwillen erregen. Eher ist das völlig Charakterlose einer bloßen, beinahe nur handwerksmäßigen Bauart auffallend." Offenbar war es ein kleinbürgerlicher oder bäuerlicher Zug in Fischers Kunst, mit dem Goethe als Aristokrat und Stadtnatur sich nicht befreunden konnte, und die Geschichte hat ihm insofern Recht gegeben, als die bürgerliche Klassik tatsächlich an ihrer Handwerklichkeit zugrunde gegangen ist.

In Frankfurt, wo Goethe frühzeitig seine baukünstlerische Anschauung geschult hat, baute man ohne Frage vornehmer. Pariser Geschmack und deutscher Bürgergeist vereinigen sich dort zu einem seltenen Bund, der eine Fülle von sympathischen Architekturen hervorgebracht und den Grund gelegt hat zu einer breiten, edlen Bürgerkultur, die in keiner anderen deutschen Stadt so früh, so selbstbewußt und so klassisch auftritt, wie gerade hier. Die Blütezeit liegt zwischen 1790 und 1820. Vorher war man von Mannheim abhängig gewesen und von den Pariser Mustern, die Mannheim übermittelt (Hauberat, Pigage). Und später, nach 1820, unterwirft man sich der Übermacht Schinkels, dessen Stil durch den jüngeren Heß, durch Rumpf (Landhaus Rothschild) und Pichler (Landhaus Keßler) nach Frankfurt verpflanzt wird. In der Zwischenzeit haben zwei geistesverwandte Künstler den Frankfurter Privatbau beherrscht, Nicolas Alexander Salins de Montfort und Phil. Jakob Hoffmann, der erstere ein Emigrant, dem die Fachbildung der französischen Klassiker zeitlebens im Blut lag, der zweite ein Frankfurter Tischlerssohn, der in Wien und Dresden studiert und vom Jahre 1800 ab in enger Gemeinschaft mit Salins gewirkt hat. Dem Umstand, daß die beiden Männer künstlerisch und geschäftlich miteinander verbunden waren, verdankte die Stadt die seltene Einheitlichkeit ihrer bürgerlichen Bauweise, einen Vorzug, den sie heute infolge der Pietätlosigkeit ihrer Bewohner fast völlig eingebüßt hat.

Die Frankfurter Bürgerschaft besaß Kapitalkraft genug, um sich nach dem Muster von Rom und Wien neben dem städtischen Wohn- und Geschäftshaus vorstädtische Landhäuser zu halten, die nur im Sommer bezogen werden und in ausgedehnten Parks an den Heerstraßen zu liegen pflegen, mit denen das napoleonische Zeitalter das Land durchzogen und aufgeschlossen hatte. Von den zahlreichen Bauten dieser Art, die Salins de Montfort errichtet hat, ist als rühmliches Denkmal seiner Tätigkeit nur das Landhaus der Familie Gontard übrig geblieben[1]). Der Block ist insofern französisch aufgefaßt, als die Fassadenwirkung noch immer vorherrscht, die rückwärtige Front

[1]) Erbaut 1799. Originalpläne, von Montfort datiert und signiert, befinden sich im Hause selbst, im Besitz des Herrn Geheimrat Richard von Passavant-Gontard.

mit einem ovalen Pavillon ausgesetzt war und die beiden Hauptgeschosse von einer Attika überragt werden, die von Levau in die Baukunst eingeführt und seitdem bis zur Ermüdung wiederholt worden war (Abb. 136). Obwohl die Eckwirkung kräftig ist und die Kanten sauber modelliert sind, hat Monfort das barocke Flügelideal noch nicht völlig überwunden, und wir wissen aus seinen Spätwerken, insbesondere vom Landhaus des Herrn von Saint-George[1]), daß er im Lauf seines langen Lebens nicht endgültig zum palladianischen Würfelideal vorgeschritten ist. Die Sachlichkeit der bürgerlichen Auftraggeber und das außerordentlich große Raumbedürfnis, das durch den Wegfall der höfischen Kommuns verursacht ist, haben dazu geführt, daß man die Eingeschossigkeit der Maison de plaisance aufgegeben und den bürgerlichen Etagenbau wieder eingeführt hat, der einst dem italienischen Gartenkasino eigen gewesen war. Auf der Rückseite ist das Etagensystem schwer in Konflikt gekommen mit dem ovalen Pavillon, dessen Form auf anderen Voraussetzungen beruhte und für den sich in diesem Zusammenhang auch keine geeignete Dachlösung hat finden wollen. Was aber den plastischen Eindruck noch empfindlicher geschädigt hat, ist die Schmalheit der Fensterabstände und der Verzicht auf rhythmische Fenstergruppierung. Man spürt, daß die englischen Einflüsse, durch die sich Gabriel zu der programmatischen Leistung von Petit Trianon erhoben hatte, bereits wieder geschwunden sind. Statt der klassischen Fünfergruppe, wie sie am Trianon angewandt worden war, sind hier sieben Joche nahezu koordiniert, und statt der klassischen Deckplatte, mit der Gabriel die Fenster zu krönen pflegte, erscheint hier das alte, französische Medaillonmotiv, das Levau in der Gartenfassade von Versailles angewandt hatte und das insofern auf eine glanzvolle, aber barocke Vorgeschichte zurückblickt.



Abb. 137 Frankfurt a. M., Landhaus Zickwolff

Ich möchte durchaus nicht behaupten, daß Phil. Jak. Hoffmann, der als reifer Mann zu Montfort noch immer in einem Schülerverhältnis gestanden hat, der größere Künstler gewesen sei und sein gelungenstes Werk, das Landhaus der Familie Zickwolff, das Gontardsche an Qualität übertroffen hätte[2]). Dennoch kommt in seinem Stil zum Ausdruck, daß er als Deutscher für die herben Formen der palladianischen Klassik eine tiefe Sympathie empfand und somit zu wesentlich moderneren Konzeptionen befähigt gewesen ist. Im Zickwolffschen Haus ist die Rückkehr zur individuellen Würfelform vollendete Tatsache geworden (Abb. 137). Auf fünf Achsen Hauptfront kommen vier Achsen Nebenfront. Ein kräftig ausladendes Gesims, dessen Konsolen einen Zahnschnitt bilden, faßt den Block energisch zusammen und sorgt für einen italienischen Schattenschlag. Erdgeschoß und Hauptgeschoß, von denen das erstere in verglasten Arkaden auf eine Freitreppe

[1]) Seit 1905 abgerissen, abgebildet in der Geschichte der Familie von Heyder.

[2]) Erbaut 1808. Der Auftrag scheint ursprünglich an Montfort gegangen zu sein. Weil dieser aber im Jahre 1807 einen Ruf an den großherzoglichen Hof nach Würzburg erhält, fällt der Bau des Landhauses Hoffmann zu. Ein Schlußstein im Kellergewölbe enthält die Initialen von Montfort und Hoffmann zusammen. (A—M. I—H.) 1808.

hinausführt, sind gleichwertig behandelt und als drittes folgt ein Kniestock mit annähernd quadratischen, zum Breitformat neigenden Fenstern, die nach englisch-palladianischem Muster gebildet sind und sich von den Attiken Montforts recht nachdrücklich unterscheiden. Die Hauptgeschoßfenster hat Hoffmann im wesentlichen von Montfort entlehnt, dieses schlanke Fenster mit halboffener Sohlbank, das sich in Frankfurt konventionell wiederholt und die Zuschreibung von Bauwerken oft so schwierig macht. Hoffmann pflegt die Proportion allerdings um eine Kleinigkeit breiter zu wählen und die Rahmen mit einer Profilleiste zu versehen, die Mansart d. Ält. in den architektonischen Formenschatz eingeführt hatte. Vollendet klassisch wirkt endlich die Fenstergruppierung, die Anwendung der bekannten Fünfergruppe, die uns bereits seit Trianon begleitet. Von den fünf Jochen der Gartenfront sind die drei mittleren zur Gruppe geordnet und durch edlere Fensterbildung ausgezeichnet — ein Risalitvorsprung bleibt auf das Erdgeschoß beschränkt — und an der Hoffront hat man die entsprechenden Fenster unter ein Palladiomotiv zusammengefaßt, das vielleicht auf Karlsruher Einflüsse zurückzuführen ist. Die Detailausführung läßt manches zu wünschen übrig, und ich möchte es bezweifeln, ob Hoffmanns plastisches Vermögen groß genug ist, um diesen Mangel an Feinheit auszugleichen. Einem Weinbrenner würde man diese Konzession unbedenklich machen. Aber Hoffmanns Kunst droht in trockener Handwerklichkeit zu versinken, und seine Spätwerke, insbesondere der Ausbau des Fischerfeldes und das ehemalige Rothschildsche Bankhaus, legen ein bedenkliches Zeugnis davon ab, wie wenig der alternde Wasser- und Wege-Inspektor seine Werke über den gewöhnlichen Nutzbau zu erheben verstand. Hoffmanns Sterilität ist dann auch der Grund gewesen, weshalb in den zwanziger Jahren bereits eine Reaktion zugunsten einer reichen Ornamentbehandlung einsetzt und die zierliche Berliner Klassik so schnell an Boden gewinnt.

Es wäre ungerecht, aus dem schlichten Anstrich der Bürgervillen auf einen Rückgang der baulichen Energie überhaupt zu schließen. Denn zwischen die imperialistische Baukunst, von der oben die Rede war, und den bürgerlichen Wohnbau tritt im 19. Jahrhundert als dritter und mächtigster Faktor die öffentliche Baukunst. Weinbrenner im Süden und Schinkel im Norden sind in erster Linie kommunale Baumeister gewesen. Während die fürstliche Baukunst erstarrt und die Bürgervilla an romantisch-exotischen Stoffen zu kranken beginnt, baut man Schulen, Bibliotheken und Museen, Kurhäuser, Bäder und Krankenhäuser, Markthallen und Börsen, Justiz- und Verwaltungsgebäude. Unterdessen steht die kirchliche Baukunst nicht still und das Theater fügt sich dem Format der klassischen Tragödie — ein außerordentlich reiches Bild. Man könnte meinen, für den Architekten sei das goldene Zeitalter angebrochen, und dem wäre auch so gewesen, wenn nicht demokratische Skrupel die individuelle Entschlußkraft gelähmt und dem Künstler sowohl wie dem Auftraggeber das Beste entrissen hätten, was menschliches Leben bietet: die Freude an persönlicher kultureller Verantwortung.



DIE RAUMBILDUNG

Einzelraum und Raumverbindung.

Die Würfelform italienischer Paläste, die uns im Außenbau als Typus sowohl wie als Ideal entgegengetreten ist, ist im Hinblick auf die Raumbildung durchaus nicht die günstigste. In einem würfelförmigen Haus werden die Zimmer stets die Neigung haben, sich ebenfalls der Quadratform zu nähern, die nicht als wohnlich empfunden wird. Die Lichtführung stößt auf Schwierigkeiten. Im Kern des Würfels entstehen leicht düstere, halb belichtete Räume, soweit nicht ein Lichthof Abhilfe schafft. Zudem fehlte dem Südländer das Interesse an dem Innenraum überhaupt. Wie alle südliche Architektur ist auch die italienische in erster Linie Außenarchitektur, aus deren Bedingungen die Raumform hervorgeht. Ganz anders im Norden. Der Flügelbau, dessen Gestaltung wir dem französischen Spätbarock zugeschrieben haben, kommt gerade durch seine kubische Indifferenz der Raumbildung auf halbem Wege entgegen. Die Zimmerform wird schlank und geschmeidig. Das Licht findet in den langgestreckten Fronten weite Einfallsflächen. Die Räume, die im Süden aus dem Stein ausgehöhlt zu sein scheinen, sind im Norden mit lichtvoller Atmosphäre angefüllt, von dünnen Umfassungsmauern umschlossen, und die Pavillons, die im Außenbau oft so unseriös wirken, sorgen im Inneren für Schönheit und Abwechslung. Sobald sich der künstlerische Schwerpunkt Europas von Rom nach Paris verschoben und der nordische Spätbarock sein Flügelideal aufgestellt hat, vollzieht sich also eine Abwanderung des Interesses vom Außenbau zum Innenbau. Im Inneren des Hauses befriedigt der Nordländer sein eigenstes bauliches Bedürfnis, das Wohnbedürfnis.

Solange Italien die Vorherrschaft hat und sein individualistisches Empfinden in der Raumform auszudrücken versucht, interessiert man sich vorwiegend für den Einzelraum und verlangt von diesem jene ruhende, proportionierte und gewissermaßen normale Schönheit, die das Eigenleben der freien, künstlerisch durchgebildeten Persönlichkeit mehr oder weniger einleuchtend symbolisiert. Die Renaissance ist zwar noch kein Raumstil im eigentlichen Sinn[1]). Denn der Außenbau und seine Ideale tun der Raumform mancherlei Abbruch. Im Frühbarock, dem Zeitalter der Gegenreformation, wird dann ein eigentliches Raumideal aufgestellt und im Hochbarock sind die Verhältnisse soweit gereift, daß der idealisierte Einzelraum, der Gran Salone, den Ausdruck herrschaftlicher Ansprüche übernimmt. Dagegen ist der französische Barock von vornherein nicht auf den Einzelraum, sondern auf die räumliche Situation ausgegangen, und der Spätbarock zieht die Konsequenz, die Raumverbindung als den eigentlichen Gegenstand künstlerischen Strebens aufzustellen, teils in dem idealen Sinn, daß durch die Anordnung der Räume repräsentiert werden soll, teils in dem praktischen Sinn, daß ein gewisser Raumkomfort erzielt wird. Die Pflichten der Repräsentation werden von der Zimmerflucht übernommen, von jenem luxuriösen, aber phantasielosen Baumotiv, das die Breitenachse der Schlösser zu beherrschen pflegt. Der Raumkomfort dagegen ist die eigentlich moderne Forderung. Er schafft Vorstellungen von Behaglichkeit und Eleganz, von denen wir zum Schaden der Architektur heute abhängiger sind, als jemals. Er äußert sich meist als eine kunstvolle Raum-Ökonomie, und in der Regel ist es die Tiefengliederung des Hauses, auf die sich die Kunstgriffe des Raumkomforts beziehen. Die französische Raumkunst, ihre Symmetrien, ihre Grazie, ihr Rhythmus und ihr Witz sind in vieler Hinsicht die Grundlagen, auf denen der Spätbarock seine dekorative Einheitswirkung aufbaut. Ich halte es darum für falsch,

[1]) A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 85.

den Spätbarock als einen bloßen Dekorationsstil aufzufassen. Denn der Raum bildet ja das Gefäß, in welchen die dekorativen Synthesen vollzogen werden. Im Grundriß wird darüber entschieden, wie Fenster, Türen und Kamin zueinander liegen und wie die Wände geformt sind, die mit Dekoration verkleidet werden. Man könnte sogar die umgekehrte Behauptung wagen, daß sich die Dekoration zu keiner Zeit so eng und fast pedantisch an das architektonische Gerüst angelehnt hat, wie im Spätbarock, und daß speziell Frankreich seine vorzüglichste dekorative Aufgabe darin gesehen hat, das bauliche System durch Felderteilung in ein dekoratives System umzubilden. Endlich liegt es im Programm des Spätbarock neben der Raumverbindung auch die Geschoßverbindung, die Treppe, zu verbessern und zwar unterliegt auch sie einer zweifachen Ausdeutung. Entweder bildet man sie ideal, als repräsentative Prachttreppe, die mit der Zimmerflucht in Verbindung gesetzt wird. Oder man faßt sie praktisch auf, d. h. als Instrument des häuslichen Komforts, wobei es als Kunstgriff gilt, auf kleinster Grundfläche den bequemsten Aufstieg zu erzielen.

DIE ZIMMERFLUCHT

In der Raumkunst des Spätbarock ist die Zimmerflucht das einzige Motiv, das sich wenigstens mittelbar aus italienischen Vorstellungen herleiten läßt. Denn sie ist das Monumentalmotiv des Zeitalters und Italien war ja seit langem der Lehrmeister monumentalen Gestaltens. Prüft man daraufhin den Grundriß italienischer Paläste, so ist man überrascht, wie gering die Kunst der Italiener in räumlicher Hinsicht gewesen ist, wie wenig Wert man darauf gelegt hat, eine Mehrzahl von Zimmern als geschlossene Folge zu komponieren. Wer vor dem Palazzo Farnese steht, würde schwören, daß die Mitte über dem Hauptportal von einem Festsaal eingenommen wird, den rechts und links kleinere Kabinette flankieren. Keineswegs. Der Festsaal liegt links in der Ecke und die Mitte wird als Vorraum benutzt, dessen Tiefenerstreckung die Form der Einfahrt im Obergeschoß wiederholt (Abb. 138). Die Galerie auf der Rückseite, ein offener oder offen vorgestellter Raum, ist eher geeignet, die Zimmerflucht zu unterbrechen, als sie zu schließen. Die eigentliche „Fuga di stanze“ liegt also auf der Nordseite und erreicht dort bereits die stattliche Zahl von sieben Gemächern. Obwohl es dem Raumgefühl der Renaissance widerspricht, hat man die Verbindungstüren einseitig nach der Außenwand verschoben. Man gewinnt dadurch Platz für die Kamine, Stellraum für die Möbel und geschlossene Wandflächen für kostbare Tapeten. Hie und da wird die symmetrische Türlage schon

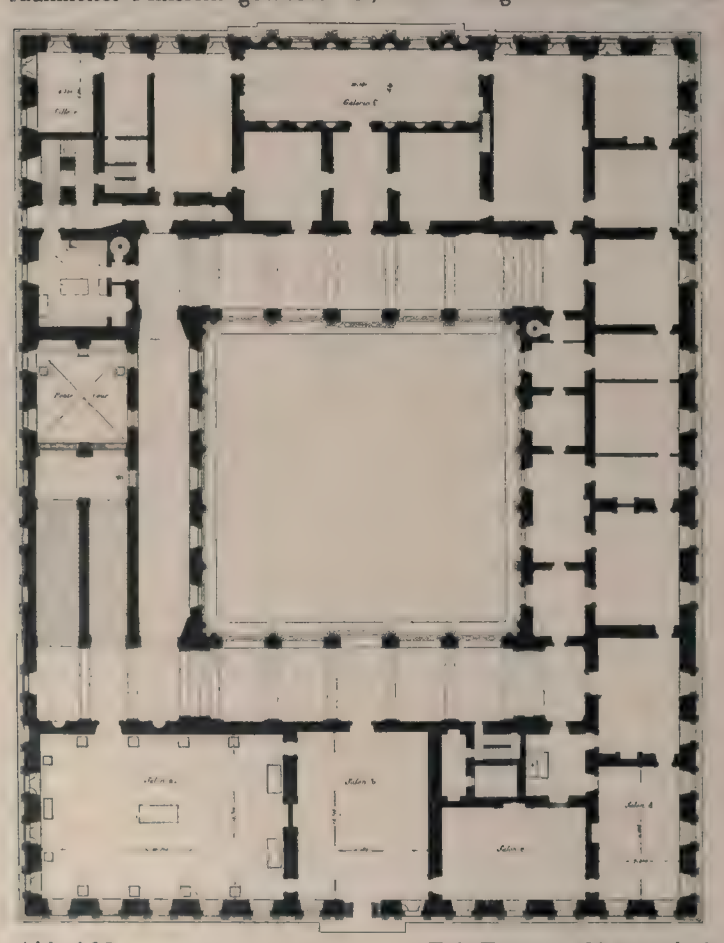


Abb. 138 Pal. Farnese, Obergeschoß

damals durch Schein-Türen vorgetäuscht. Das Fünfeck von Caprarola war für die Zimmerflucht so ungünstig wie möglich. Die drei Festsäle im Hauptgeschoß sind eigentlich verglaste Loggien und die Ausbeute an Wohn- und Nutzräumen bleibt auffallend gering im Vergleich zu dem baulichen Aufwand. Um die Verbindung der Festsäle hat man sich nicht bemüht. Links schiebt sich die Wendeltreppe dazwischen und rechts war eine gleiche Treppe — wenigstens im Idealentwurf — vorgesehen. Das Sonderbarste von allem versucht der Palazzo Borghese (Abb. 139). Das Grundstück weist an der Seite von Piazza Borghese eine leichte Biegung auf und der Palast hat sie beibehalten in taktvoller Wahrung einer lokalen Eigenart. Die Biegung überträgt sich also auf die Zimmerflucht. Um den Durchblick zu wahren, hat man die Fluchtlinie schräg durch die Räume gelegt und sie durchgezogen bis zur Via dell' Arancio, die an der Rückseite des Palastes vorbeiführt. Die Türen liegen also in jeder Wand anders, wobei schwer festzustellen ist, ob man die Abweichungen als Reiz oder als Opfer empfunden hat. Was aber dieser Zimmerflucht, ebenso wie der farnesischen, noch vollkommen fehlt, ist die Orientierung auf ein dominierendes Mittelstück, und da ist nun der Punkt, wo der Hochbarock mit seinen Reformen einsetzt.



Abb. 139 Rom, Pal. Borghese

Man sollte meinen, daß die Fassadenkomposition des Pal. Barberini das Motiv der Zimmerflucht begünstigt haben müßte. Der Palast enthält in der Tat drei große Fugen, aber nicht auf der Stadtseite, wo man sie vermutet, sondern auf der Rückseite und in den Flügeln (Abb. 140). Hinter den stattlichen Arkaden der Stadtseite liegen nur drei Räume: der zweistöckige Festsaal, der als Tiefenraum von $1 \times 1{,}61$ entwickelt ist und dessen Schmalseite nur drei Arkaden in Anspruch nimmt, ferner zwei Vorplätze, die zu den Treppen führen. Im übrigen ist die Breitenachse durch die Treppenhäuser versperrt. Die Rückseite war durch ihre Unregelmäßigkeit zur Aufnahme einer Zimmerflucht recht ungeeignet. Trotzdem entwickelt sich hier die erste wirkliche Breitenfuge zu beiden Seiten eines ovalen Mittelsaales. Hier ist jedes Motiv neu und unfertig. Der Ovalraum widerspricht dem kubischen Charakter des Außenbaues. Er ist daher in ein rechtwinkliges Risalit eingelassen, so daß die Ovalform im Außenbau verschwindet und an den Ecken breite Mauerzwickel entstehen. Wie mir scheint, ist die Ovalform, die dem römischen Empfinden so wenig entspricht, aus dem Vorbild der ovalen Wendeltreppe zu erklären, für deren Anlage in erster Linie Bernini verantwortlich ist. Es liegt also nah, den ovalen Saal, der überdies mit einer Treppenanlage kombiniert ist, ebenfalls für Bernini in Anspruch zu nehmen, und diese Vermutung bestätigt sich dadurch, daß Bernini in den Nordflügel seines Louvreprojekts einen ovalen Mittelsaal eingesetzt hat, der das römische Vorbild fast wörtlich wiederholt. Verfehlt ist in der Barberinischen Zimmerflucht vor allem die Türlage und zwar in zweifacher Hinsicht. Zunächst hat man

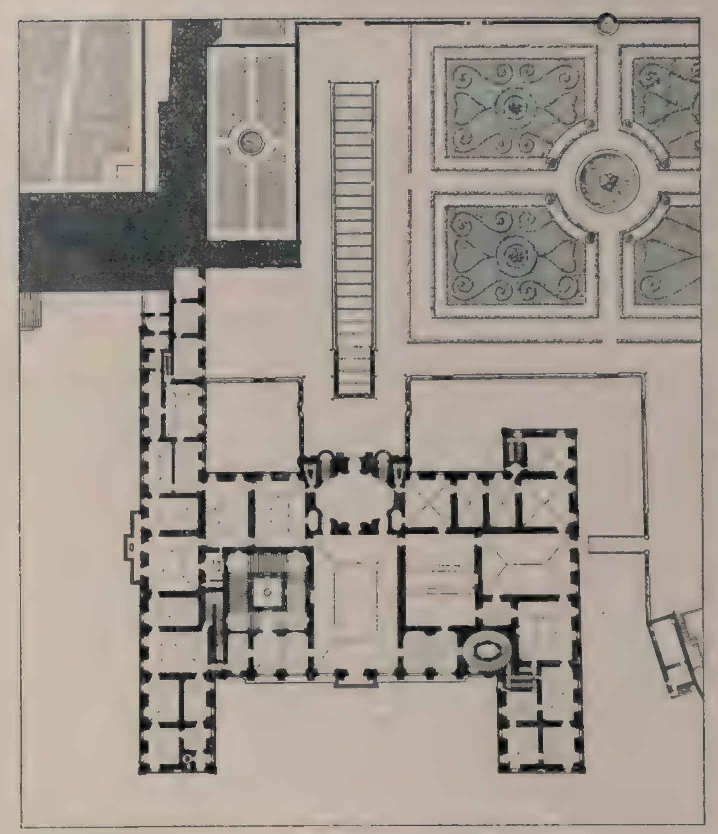


Abb. 140 Rom, Pal. Barberini

zwei getrennte Fluchtlinien eingerichtet, von denen die vordere in den Ovalraum, die hintere in den Gran Salone mündet. Diese Verdoppelung schwächt die Wirkung ab. Die vordere hat ferner den Fehler, daß sie nicht mit der Achse des Ovals zusammenfällt. Die Türen sind nach der Außenwand verschoben, so daß auf den gebogenen Wänden asymmetrische Abschnitte entstehen. In dem Louvresaal hat Bernini diesen Fehler korrigiert und die Türen axial eingesetzt.

Berninis Louvreprojekt hätte die italienische Raumkunst ihrem Höhepunkt zugeführt, wenn diese weniger steril und der Louvrebau räumlich nicht längst verdorben gewesen wäre, bevor Bernini ans Werk ging. Was unter solchen Umständen geleistet wurde, war ein Notbehelf, an dem die Franzosen durch die Inkonsequenz ihrer Fragestellung ebensoviel Schuld trugen, wie Bernini durch die Starrheit seiner räumlichen Vorstellungen. Überliefert ist uns durch Jean Marot nur der Grundriß des Erdgeschosses (Abb. 141). Für das Obergeschoß ist man auf Rekonstruktionen angewiesen, die sich an Hand der Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou mit einiger Bestimmtheit durchführen lassen.

Bernini entwirft zwei getrennte Baukomplexe, den Ostflügel auf der Seite von St. Germain l'Auxerrois und den Westflügel, der auf den ehemaligen Küchenhof, die spätere Place du Carrousel hinausblickt. Zwischen diesen Hauptgruppen dienen die älteren, zum Teil bestehenden oder im Bau befindlichen Flügel, ursprünglich nur als Verbindungsgänge. Der Ostflügel enthielt zwei vollständige Appartements, von denen der König das linke (nach dem Pont-Neuf hin), die Königin das rechte (nach St. Honoré hin) bewohnen sollte. Im Westflügel werden die Regierungsämter untergebracht. Colbert tadelt daran, daß die königlichen Herrschaften im Ostflügel dem Straßenlärm ausgesetzt seien. Bernini erklärt sich daher bereit, die Verteilung umzukehren: die königlichen Appartements in den Westflügel zu verlegen und den Ostflügel für die Räume der Staatsverwaltung zu verwenden. Colbert findet auch das verkehrt. Es bleibt also beim Alten. In letzter Stunde stellt Colbert drei neue Bedingungen: Das kgl. Appartement soll die Schloßkapelle mit umfassen. Der König und die Königin sollen je zwei Appartements erhalten, eines für Empfänge und eines für den Privatgebrauch. Drittens sollen die königlichen Wohngemächer im Südflügel liegen, der durch Levau bereits ausgebaut ist. Bernini läßt sich ungern auf Änderungen ein. Er opfert vom kgl. Appartement den Tanzsaal und vereinigt ihn mit dem benachbarten Bankettsaal zu einer Kapelle, die stattliche Dimensionen gehabt haben muß. Für den Südflügel bringt Bernini die Verlegung einiger Zimmerwände in Vorschlag, die das Raumgefüge verschönert hätten. Im übrigen erklärt er den Ausbau des Südflügels als Haupt- und Wohnflügel für ein Ding der Unmöglichkeit. Schließlich soll die Kapelle als isolierter Kirchenbau behandelt und an der Seite von Rue St. Honoré

durch eine Brücke an den Louvre angeschlossen werden. Bernini legt Wert darauf, daß die Zimmerflucht geschlossen um das Karree herumgeführt wird. Aus diesem Grund hat er die Treppenhäuser in die Ecken des Innenhofes eingestellt (Chantelou, S. 333).

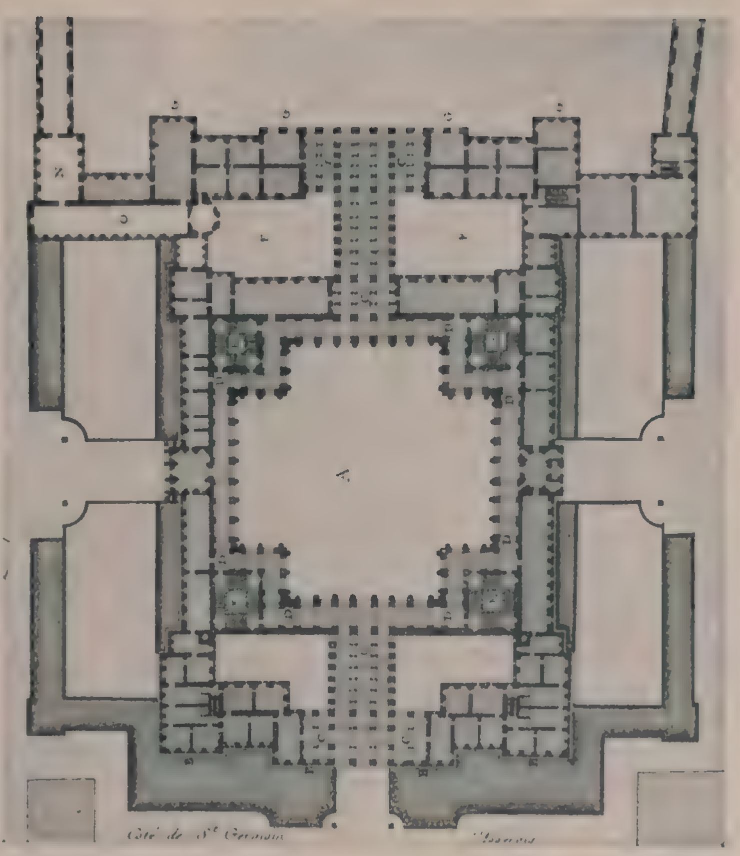


Abb. 141 Bernini, Louvreprojekt

Die italienische Fuga besitzt rhythmisch keinen Reiz. Daß die Raumform so wenig variabel ist und die Raumverbindung sich durchaus nicht verschränken will, liegt zum Teil an dem italienischen Risalitsystem, dessen rechte Winkel sich automatisch auf die Raumfigur übertragen. Im Gegensatz zu dieser Monotonie war Frankreich bereits um 1650 zu Grundrißlösungen vorgeschritten, die an Geschmack und Wohnlichkeit alles übertreffen, was Italien um die gleiche Zeit zu leisten vermocht hatte. Der Vorsprung ergibt sich sehr natürlich aus dem französischen Pavillonsystem, dessen lebhafter Umriß auf die räumliche Disposition zurückwirkt. Die Räume unterscheiden sich stärker nach ihrem Ausdrucksgehalt und verschränken sich enger, praktisch sowohl wie künstlerisch. Louis Levau ist es, der den letzten Rest von gotischer Befangenheit abgestoßen und den Raumgeschmack der Franzosen auf eigene Füße gestellt hat. Als Raumbildner ist er den italienischen Meistern weit überlegen, und die Folge davon ist, daß im Rahmen der französischen Baukunst die italienische Mode, die von 1660 ab in Paris um sich greift, in räumlicher Hinsicht als Rückschritt bezeichnet werden muß. Freilich haben sich nach wenigen Jahren, zumal im Privatbau, die französischen Talente wieder durchgesetzt, so daß die Raumkunst des frühen Levau für den Spätbarock als Ganzes geradezu programmatische Bedeutung erlangt hat.

Schloß Vaux bezeugt, bis zu welchem Punkt die französische Raumkunst ohne fremde Hilfe vorzuschreiten vermochte (Abb. 151). Der Bau ist klein und kann sich an Zimmerzahl weder mit dem Louvre messen, noch mit irgendeinem der erwähnten italienischen Paläste. Trotzdem hat er räumliche Themata in die Baugeschichte eingeführt, die so allgemein in das kulturelle Bewußtsein der neueren Jahrhunderte übergegangen sind, so daß man sich über ihre individuelle Schöpfung keine Rechenschaft mehr zu geben pflegt. Vaux gruppiert sein Doppel-Appartement um einen Festsaal, dessen volles, zweistöckiges Oval nahezu kirchlich anmutet und dem Spätbarock den Weg gezeigt hat, wie das Kuppel-Motiv für die fürstliche Repräsentation zu verwerten war. Profane Kuppelräume kommen als Baumotiv in Italien, Holland und Frankreich etwa gleichzeitig, nämlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Das Motiv ist, wie mir scheint, oberitalienischer Herkunft (Genua, Turin). Die Louvreprojekte von Rainaldi und Cortona hatten Kuppeln vorgesehen, wobei allerdings zu bedenken ist, daß die Kuppelräume wohl als Schloßkapelle dienen sollten. Dagegen hat Pieter Post im Huis ten Bosch das Muster für einen zentralen, kuppel-



Abb. 142 Haag, Huis ten Bosch

förmigen Festsaal aufgestellt, der kreuzförmig in das Gebäude eingepaßt ist und somit im Außenbau weder als Kuppel, noch überhaupt als Zentralmotiv in Erscheinung tritt (Abb. 142). Dieser sog. „Oraniersaal" hat zwar keinen Typus zu begründen vermocht. Aber er kennzeichnet die Absicht des Zeitalters, den fürstlichen Festsaal kirchlich zu idealisieren. Das Motiv des ovalen Saales ist ohne Frage französischer Herkunft. Frankreich neigt von altersher zu runden Mittelpavillons (Tuilerien). Die frühesten ovalen Festsäle sind merkwürdigerweise nicht in die Breitenachse, sondern in die Tiefenachse des Hauses eingestellt (Turny in Burgund, Raincy). In Vaux liegt das Oval dann in der Breitenachse und tritt fast zur Hälfte in Form eines kurvigen Pavillons aus dem Gebäudekern hervor. Bisher hatte man kurvig gebogene Mauern in Rücksicht auf den Außenbau vermieden. Bei Levau steht aber die Raumwirkung schon so viel höher als die tektonische Wirkung, daß er die Schädigung des Außenbaues in Kauf nimmt. Freilich war das Motiv der ovalen Festsäle nur für kleine, womöglich eingeschossige Schlösser geeignet. Sowie die Dimensionen groß werden und ein mehrgliedriges italienisches Etagensystem in Anwendung kommen soll, verliert das Pavillonmotiv seine Grazie. Wie plump es wirkt, wenn man kurvige Pavillons durch mehrere Etagen führt, kann man an Guarinis Pal. Carignano nachprüfen, wo fünf Geschosse in kurvige Schwingung versetzt sind. Für monumentale Aufgaben war man daher geneigt, an dem rechtwinkligen Mauerrisalit und somit auch an dem rechtwinkligen Festsaal festzuhalten. Levau hat allerdings auch für den Louvre ovale Festsäle vorgesehen und sogar die baugeschichtlich bedeutungsvolle Variante geschaffen, daß der Festsaal im Ostflügel oval und im Westflügel als unregelmäßiges Oktogon behandelt werden sollte (Abb. 143). Der polygone Festsaal ist seitdem der führende Typus des Spätbarock. Denn er besitzt in der Tat große Vorzüge. Er ermöglichte es, im Inneren die Kuppelform beizubehalten, auf die man nicht mehr verzichten wollte, und trotzdem durch die scharfen Kanten des Polygons dem Außenbau und seinem kristallinischen Charakter ein gewisses Zugeständnis zu machen. Der polygone Festsaal schafft also eine glückliche Synthese zwischen dem rechtwinkligen Mauerrisalit und der Ovalform, und es sind ja stets die mittleren, die aus Kompromissen hervorgegangenen Formen, die im Spätbarock die Oberhand gewinnen.



Abb. 143 Levau, Louvreprojekt (Mirot)

Die zeitgenössischen Beschreibungen und die französische Theorie bezeichnen den Festsaal von Vaux ausdrücklich als eine „Salle à l'Italienne", obwohl in seiner Entstehungszeit (1658—61) Italien keinen einzigen Festraum aufzuweisen hatte, der sich an Form und Ausdruck mit dem von Vaux hätte vergleichen lassen. Man versteht darunter

offenbar die zweigeschossige Anlage, dieses räumliche Kolossalmotiv, das in Italien von altersher gebräuchlich gewesen, im Norden aber aus klimatischen Gründen vermieden worden war. Der zweigeschossige Saal wird in Frankreich erst im Zusammenhang mit der Ovalform populär. Denn ovale Säle wirken in zweigeschossiger Fassung hervorragend schön, weil nur so das Kuppelmotiv zur Geltung kommt. Trotzdem hat der französische Spätbarock von der Salle à l'Italienne wenig Gebrauch gemacht, sondern den Typus von Vaux zum einstöckigen Gesellschaftszimmer degradiert (Hotel Soubise). Deutschland dagegen hat die Salle à l'Italienne mit Leidenschaft aufgegriffen. Speziell in Süddeutschland und Österreich wird das Motiv, von der Theorie nachdrücklich unterstützt, zum Gegenstand jener schwelgerischen Raumkunst, der vorzugsweise die katholischen und geistlichen Fürstenhöfe bis in den Klassizismus hinein gehuldigt haben.

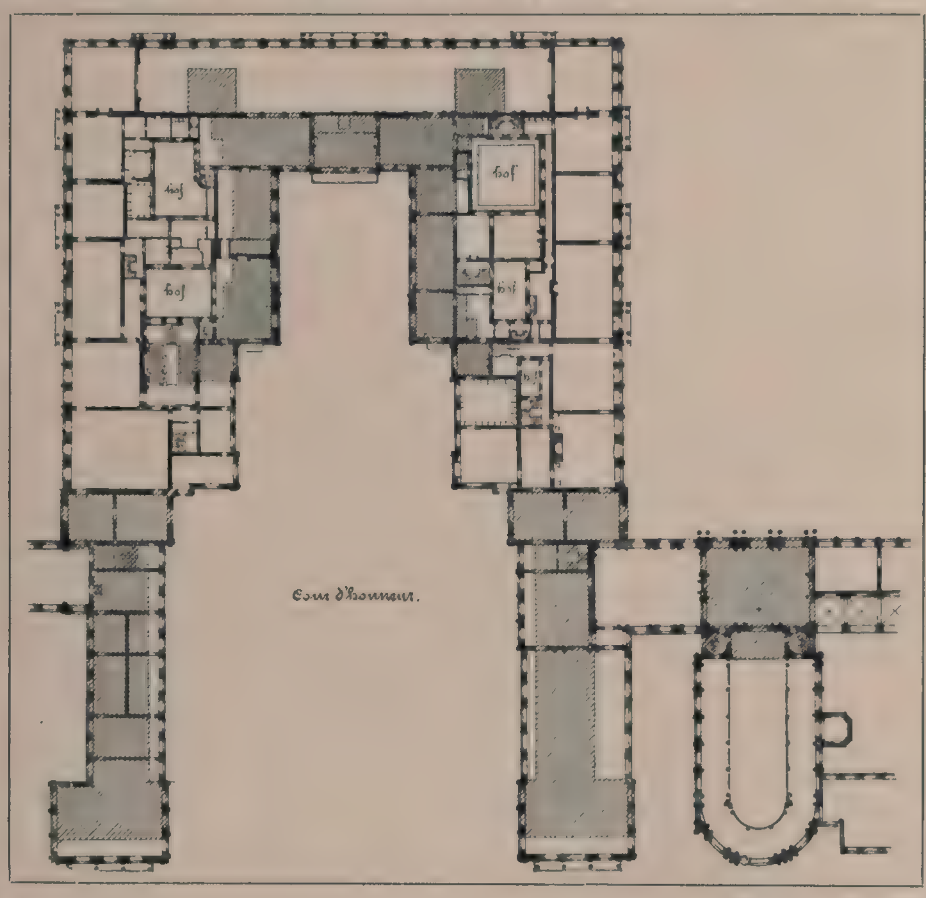


Abb. 144 Versailles (Gurlitt)

Das Schloß von Versailles ist räumlich kein Meisterwerk (Abb. 144). Die Schäden des Umbaues machen sich innen noch stärker fühlbar als außen. Was man an Zimmerfluchten vorfindet, sind Enfiladen, d. h. gleichartige Räume, die wie Perlen auf eine Schnur gezogen sind. In der Hauptfront hat man auf das Motiv der Zimmerreihe gänzlich verzichtet, obwohl kein zwingender Grund dazu vorlag. Offenbar hat der alternde Levau durch das Verbot Colberts, keine Rundpavillons zu bauen, die Lust an monumentaler Raumbehandlung verloren. Man kommt zu dem Entschluß, aus der Gartenfront eine Terrasse auszusparen und somit den kostbarsten Raum für den Innenbau überhaupt preiszugeben. Erst durch den Einbau von Mansarts Galerie des Glaces wird der Raum für den Innenbau zurückgewonnen und eine direkte Verbindung zwischen dem nördlichen und südlichen Appartement hergestellt. Die Form der Terrasse war für einen Festsaal zu lang

und für eine Galerie zu kurz. Dort eine Salle à l'Italienne zu errichten, wie es den Konventionen des Spätbarock entsprochen hätte, wäre technisch schwierig und dem Geschmack des Königs vielleicht nicht einmal angemessen gewesen. Mansart hat infolgedessen den Terrassenbau als Galerie verwertet und beiderseits um die Breite von vier Fensterachsen verlängert. Die Galerie erhielt also mit voller Absicht die Längenerstreckung, die wir als übertrieben empfinden. Die kgl. Appartements und somit die wichtigsten Zimmerfluchten nehmen die Seitenfronten des Schlosses ein. Das des Königs liegt nach Norden, das der Königin nach Süden. Im Format der Zimmer hat man sich dem Zufall überlassen. Es sind monotone Reihen von mittelgroßen, meist quadratischen Gemächern, denen keine der vielen Beschreibungen von Versailles die geringste Raumschönheit hat andichten können. Freilich konnte man sich dabei auf ein italienisches Vorbild berufen, das ebenfalls verbaut war, das von Cortona dekorierte Appartement des Großherzogs von Toskana im Pal. Pitti. Dort war für die Zimmerform die alte Palast-Anlage aus dem 15. Jahrhundert verantwortlich, und Cortona hatte die Kleinheit der Räume in eine überladene Prachtwirkung umzukehren gewußt. Dasselbe tut Lebrun in Versailles: Je kleiner der Raum, desto massiger die Dekoration. Für das Raumproblem hat man keinen Sinn mehr. Die königliche Chambre de Parade liegt ausnahmsweise weder auf der Gartenseite, noch in der Zimmerflucht, sondern über dem Haupteingang des Schlosses auf der Hofseite. Typisch ist diese Anordnung keineswegs. Es war ein individueller Entschluß des Königs, den von seinem Vater überkommenen Raum mit der Funktion eines königlichen Schlafgemaches zu beehren. Die Baukonvention des Spätbarock hat diesen Vorschlag nicht angenommen. Obwohl die Appartements von Versailles Weltruf genossen haben und ihre unkünstlerischen Fluchten als Ideal fürstlicher Wohnungskunst in ganz Europa nachgeahmt worden sind, ist mir kein Fall bekannt, wo das Schlafzimmer in der Mittelachse oder gar auf der Hofseite eingerichtet worden wäre.

Nach der Vollendung von Versailles hat Frankreich die monumentalen Aufgaben beiseite gestellt und intime Fragen, die Pflege von Wohnlichkeit und Komfort, in den Vordergrund gerückt, die im folgenden Kapitel zur Sprache kommen sollen. In Deutschland liegen die Verhältnisse anders. Die Deutschen haben in bezug auf monumentale Raumgestaltung eine ungewöhnlich starke Befähigung an den Tag gelegt und bis in die Klassik hinein den Raum als Denkmal behandelt, während der Raumkomfort vieles zu wünschen übrig läßt und die eigentliche Zivilisation des Wohnens geradezu mit Gewalt aus dem Westen hat importiert werden müssen. Deutschland besitzt daher eine stattliche Zahl von Festsälen, die von Zimmerfluchten begleitet und von Prachttreppen vorbereitet werden, räumliche Gruppen, die an Pathetik und Großartigkeit der Konzeption alles übertreffen, was der französische und italienische Profanbau in dieser Richtung hervorgebracht haben.

Schon ein so frühes Bauwerk wie das Schloß von Osnabrück, das äußerlich so verfehlt ist, birgt einen Festsaal, der seiner Verödung zum Trotz und aller Dekoration entkleidet noch immer von königlicher Wirkung ist. In der Höhenachse umfaßt er ein Vollgeschoß und ein Halbgeschoß — also damals schon eine Salle à l'Italienne. Die Höhenproportion liegt sogar ungewöhnlich günstig. Sie wirkt imposant, ohne sich ins Steile zu verlieren. Auf diese Weise wird der kleinliche, nicht eben vornehme Etagenbau in einen positiven Raumwert umgesetzt. Diesen Vorzügen stehen allerdings eine Menge Fehler gegenüber. Durch die beiden Untergeschosse rückt der Festsaal in unbehagliche Höhe. Er liegt auf der Hofseite, während die Parkseite durch Treppen verstellt ist. Im ganzen ist der Grundriß zu wenig verschränkt, und die Probleme des Raumkomforts, die in Frankreich damals bereits als gelöst gelten konnten, scheinen gar nicht in den Gesichtskreis des Architekten und seines Auftraggebers getreten zu sein.

Während Schleißheim die gewagte Kombination schafft, eine zweistöckige Salle à l'Italienne auf die Hofseite zu legen und auf der Parkseite eine niedrige Galerie vorzulagern, während somit die verkehrte Richtung der Fronten, von der anläßlich des Außenbaues die Rede war, sich auf das Innere überträgt, bringt Rastatt räumlich ungefähr das, was Versailles schulmäßig hätte bringen sollen:

Auf der Parkseite zwei vollständige Appartements nach französischem Reglement, die in der Mitte durch einen zweistöckigen Festsaal vereinigt werden. Die streng rechtwinklige Form des Saales und seine steil wirkende Überhöhung erinnern an italienische Vorbilder. Man könnte an den Barberinischen Festsaal denken, wenn dieser nicht als Tiefenraum behandelt gewesen wäre. Hier ist der

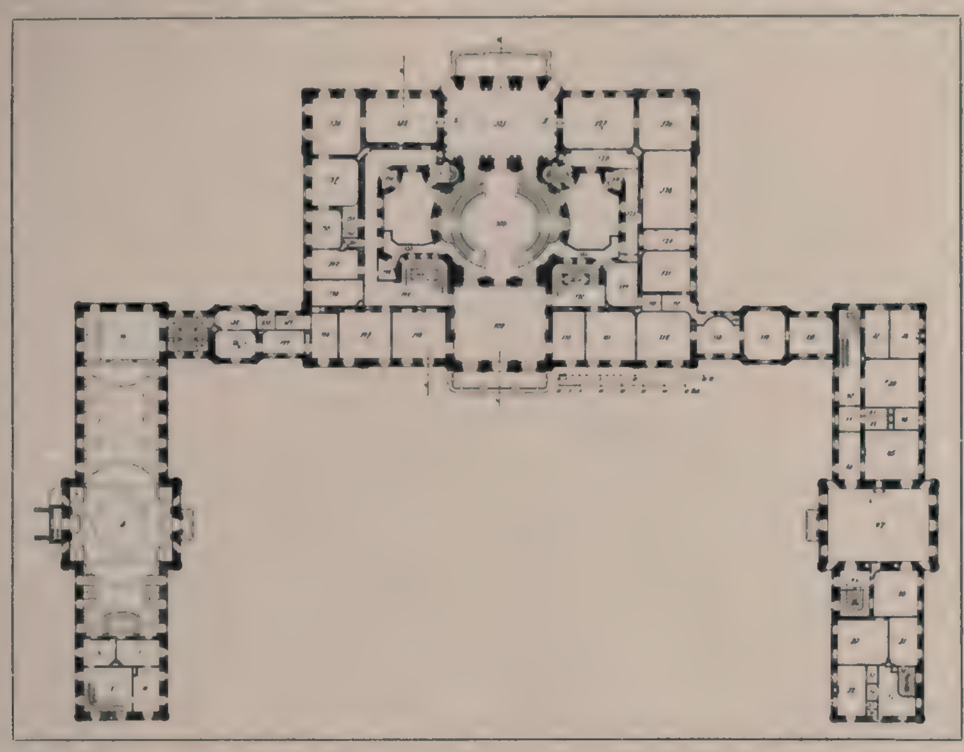


Abb. 145 Bruchsal (Hirsch)

typisch nordische und zugleich typisch spätbarocke Fortschritt zu verzeichnen, daß der Saal in die Breitenachse eingestellt und somit von der Breitseite belichtet ist. Die Hoffront bleibt unbewohnt. Dort verbindet ein breiter Flur, d. h. eine zum Vorplatz degradierte Galerie, die beiden Treppenhäuser, eine räumliche Disposition, die auf oberitalienische Einflüsse zurückzuführen ist.

Das Bruchsaler Schloß besitzt zwei Zimmerfluchten, eine geringere auf der Hofseite und eine herrschaftliche auf der Parkseite, nicht etwa, weil man über die Verteilung der räumlichen Akzente unschlüssig gewesen wäre — das kommt um 1720 nicht mehr in Frage —, sondern infolge der merkwürdigen Lichthof-Anlage, die im Hinblick auf ein monumentales Treppenhaus schon in den ersten Rissen Ritters von Grünstein vorgesehen war und das Corps de Logis in zwei Hälften auseinanderlegte[1]). Im ganzen hat man auf die Zimmerfluchten weniger Wert gelegt, als auf die phantastische Brücke, die vom Hof über das Podium der Treppe zur Parkseite hinüberführt (Abb. 145). Die Hauptachse des Gebäudes ist also ausnahmsweise die Tiefenachse. Diese Verbindung von Prunkräumen ist in der Tat von einer Reichhaltigkeit, die weit über den Durchschnitt der spätbarocken Raumbildung hinausragt. Andererseits kann man aber nicht leugnen, daß dieser Raumfigur empfindliche Opfer gebracht worden sind. Ritter von Grünstein hat auf das spätbarocke Flügelideal, auf diese Grundidee des Zeitalters, verzichtet, und sich nicht gescheut, die ganze Gebäudeform zu verderben, nur um diesen einen, wahrhaft bedeutenden Raumeffekt zu erzielen. Den Ruhm dieses Beginnens erntet dann freilich Balthasar Neumann, der das Treppenhaus wohl nicht erdacht, aber doch in letzter Instanz zur Ausführung gebracht hat. Die Hofseite des Schlosses gipfelt in dem Ritter-

[1]) Fritz Hirsch, Das Bruchsaler Schloß. Heidelberg 1910.

saal, die Parkseite in dem Marmorsaal, und der Vergleich dieser beiden Räume ist historisch lehrreich, weil er den geistigen Fortschritt erkennen läßt, den die deutsche Raumbildung in der Zeit von 1700 bis 1720 etwa zu verzeichnen hat. Der Rittersaal, ein rechtwinkliges, stumpfes, horizontal abgedecktes Raumgebilde, hat in Form und Ausstattung italienische Einflüsse in sich aufgenommen, die in diesem Fall höchstwahrscheinlich durch das benachbarte Rastatt vermittelt sind. Dagegen führt uns der Marmorsaal bereits auf einen Höhepunkt der deutschen Raumkunst. Seine polygone Grundform schließt an Levau und sein Louvreprojekt an. Aber seine Feierlichkeit ist doch von einer Art, wie Levau sie kaum geahnt hat und die meines Ermessens ohne erneute kirchliche Einflüsse und ohne die starke, zeugende Kraft des deutschen Ideenlebens überhaupt nicht hätte hervorgerufen werden können. Der Marmorsaal wirkt oval, obwohl seine Wände im Winkel gebrochen sind. Denn das menschliche Auge neigt dazu, Räume als Rundform aufzufassen, so daß die Abrundung der Ecken hinreicht, die Illusion der Rundung zu erzeugen, zumal wenn die Formen dekorativ verunklärt sind und die Decke kuppelförmig geschlossen ist. Vom tektonischen Standpunkt ist das Polygon dem reinen Oval ohne Frage vorzuziehen. Denn wenn die Brechung der Wandflächen im Winkel erfolgt, ergeben sich im Innenraum klare Kompartimente, die dem Wandschmuck seine feste Stelle anweisen, und im Außenbau kann die runde Mauerführung vermieden werden zugunsten eines erkerförmigen Vorsprungs, dessen gebrochenes Dach dann nach Art einer Pagode ausklingt.

Die Residenz von Würzburg verdankt ihren Ruhm teils dem Reichtum an Baumotiven und teils dem Geschmack, mit dem das Viele sich zum Ganzen zusammenschließt, d. h. der Sicherheit, mit der die Akzente verteilt sind. Die Festräume, die glücklich zwischen eine Fülle von kleinen und mittelgroßen Gelassen eingefügt sind, stellen eine historische Musterkarte dar. Gerade in der Grundrißbildung spürt man die Folgen des Kollektivsystems. Man will alles auf einmal, und das Bedürfnis nach Abwechslung ist groß (Abb. 146). Neumann scheint ursprünglich zum einfachen, rechteckigen Mauerrisalit geneigt und dieses nicht nur für die Seitenfronten, sondern auch für die Parkseite in Vorschlag gebracht zu haben (Würzburg, Luitpold-Museum, Plan 294, 297). Durch den sog. Mainzer Plan, der in der Regel mit Welsch in Zusammenhang gebracht wird, werden die ovalen Pavillons, das alte Requisit von Vaux, in den Bau eingeführt (ebenda, Plan 290, 291). Das



Abb. 146 Würzburg, Residenz

Polygon des Kaisersaal-Pavillons stammt nachweislich von Hildebrandt, der ja im Wiener Belvedere die Wirkung dieses alten Levau'schen Motivs ausprobiert und durch chinoise Dachformen höchst eigenartig weitergebildet hatte (ebenda, Plan 302, 303). Ähnlich wie im Belvedere bleibt die rechtwinklige Form nur noch für die Eingangspartie übrig. Im Obergeschoß dient der Weiße Saal als Vestibül (Grundriß Nr. 1). Ursprünglich hatte er in der Breitachse gelegen (ebenda, Plan 286). Erst durch die Verdoppelung der Lichthöfe und die dadurch entstandene Tiefenlagerung des Gebäudes rückt er in die Tiefenachse. Das Motiv ist also in diesem Fall nicht aus italienischen Vorbildern herzuleiten. Der anschließende Kaisersaal ist im Grundriß fast identisch mit dem Bruchsaler Marmorsaal, nur etwas länglicher geformt und in der Verteilung der Öffnungen gefälliger gestaltet. Die drei Mittelfenster und die entsprechenden Eingangstüren rücken dichter zusammen. Dafür wird die Rundung in den Ecken freier und milder. Außerdem hat der Deckenansatz mit seinen Stichkappen und Scheingewölben dem Raum eine andere Deutung gegeben. Während der Marmorsaal den Eindruck eines Kuppelraumes macht, wirkt der Kaisersaal als Längenraum. Hervorgerufen ist dieser Unterschied freilich nicht durch die Raumform als solche, sondern durch die Dekoration, auf die ich unten zurückkomme.

Rückbildung.

Das Motiv der Zimmerflucht hatte längst vor dem Spätbarock bestanden, und es war etwas zu Elementares, um zugleich mit diesem Stil zu verschwinden. Es wurde oben bereits erwähnt, daß Fürstenschlösser auch im Klassizismus als Flügelbauten behandelt zu werden pflegten, und solange das Flügelmotiv in Geltung bleibt, hält sich auch die Zimmerflucht als notwendiges Übel. Trotzdem besinnt man sich im Klassizismus, speziell im deutschen, auf die Bedingungen einer wahrhaft klassischen Raumbildung und führt längst vergessene, zum Teil uralte Motive in den Grundriß ein. Die ganze Terminologie ändert sich. Man findet da ägyptische Pylonen, den griechischen Naos und Pronaos, das römische Atrium, Rotunden nach Art des Pantheon, Konchen aus römischen Thermen. Neben das Haus des Odysseus, das man nach homerischem Text rekonstruiert, treten die Renaissance-Ideale der Villa Rotonda und der Villa Madama. Freilich ist diese Art klassischer Raumbehandlung etwas so Anspruchsvolles und dem nordischen Klima so Widersprechendes, daß die Ausführung weit hinter den Idealplänen zurückbleibt und selbst in den glücklichsten Fällen als unwohnlich empfunden wird. Vom Standpunkt der Bewohnbarkeit ist eine der größten Schwächen das klassische Einstockwerk-System, das auf ganz anderen kulturellen Voraussetzungen beruht hatte und schon von der Renaissance als allzu primitiv abgelehnt worden war. Man spart zwar die Treppenanlage. Aber gerade dadurch fehlt dem Grundriß die moderne Verschränkung. Er wird weitläufig, archaisch und droht auseinanderzufallen. Das zweite Bedenken gegen die klassische Raumkunst betrifft die Lichtführung. Man versucht da häufig mit Oberlicht zu arbeiten, das einen häßlichen, technischen Apparat erfordert und unter nordischem Himmel doch trübe und kalt wirkt. Endlich macht sich im Verhältnis von Innenbau und Außenbau eine abermalige Umwertung bemerkbar. Die Klassizisten gehen wieder vom Außenbau aus und pflegen an ihrer plastischen Idee auch dann festzuhalten, wenn sie im Inneren zu Unbequemlichkeiten und Kompromissen führt.

Eine der idealsten und wahrhaft antik empfundenen Raum-Kompositionen ist das Projekt Christian Traugott Weinligs für ein fürstliches Landschloß (Abb. 147). Freilich fehlt der Sinn für das real Erreichbare und das zugleich hindernde und fördernde Korrektiv einer fest umrissenen räumlichen Aufgabe. Das Ganze ist eine Zentralanlage, deren annähernd quadratische Grundfläche von zwei Achsen in Form eines griechischen Kreuzes durchschnitten wird. Die Längsachse erinnert an ägyptische Tempelgrundrisse. Auf den Vorraum folgt eine Längsgalerie. Dann der quadratische Mittelsaal, anschließend ein offenes Atrium und eine Quergalerie. In der Querachse wechseln drei rechtwinklige Säle mit zwei Rotunden. Hier zeigt sich der frühklassische Charakter des

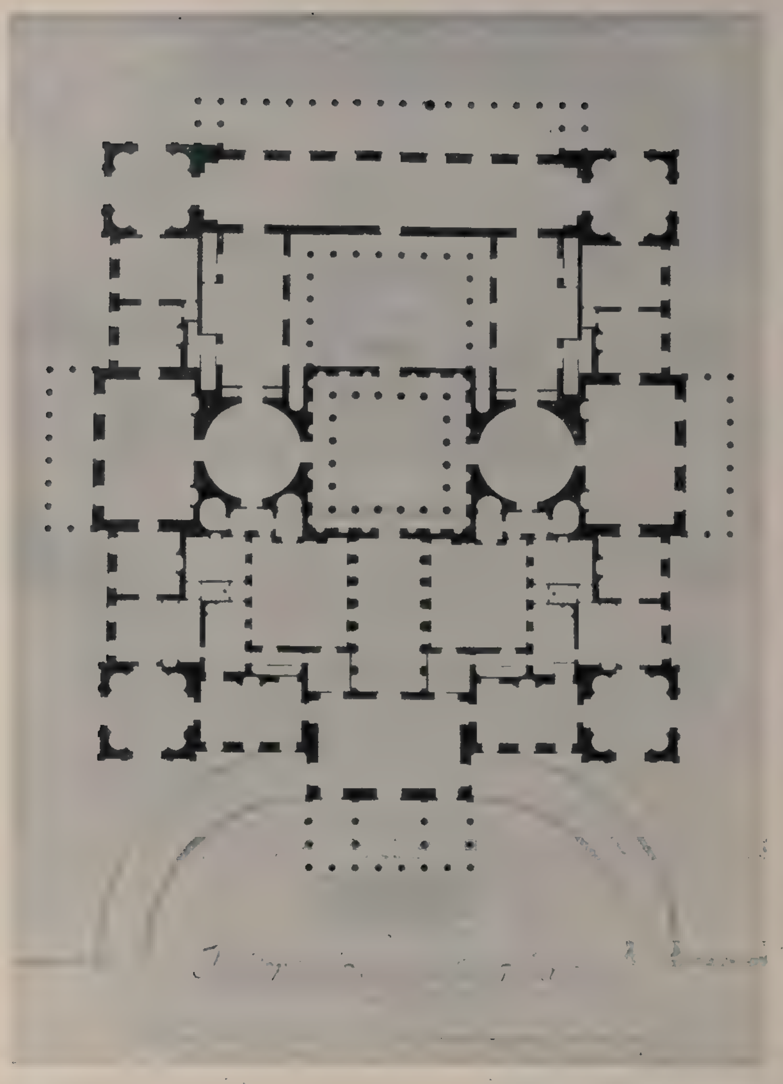


Abb. 147 Weinlig, Schloßentwurf

Entwurfes. Kein geringeres Bauwerk als das Pantheon hat man zu einer Pendant-Wirkung herangezogen, die stilistisch noch dem Spätbarock angehört. Die reifen Klassiker, Weinbrenner z. B., haben die Rundform als edelstes und ursprünglichstes Zentral-Motiv in die Mitte genommen und nach den hohen Vorbildern der Renaissance die Wohnräume als dienende Glieder darum gruppiert. Dem Oberlichtsaal, der die Tribuna des Hauses bildet, stehen also die seitlich belichteten Räume als die eigentliche Nutzform gegenüber (vgl. den Entwurf zum Palais der Markgräfin Friedrich, Abb. 118, dazu A. Valdenaire, Friedrich Weinbrenner, S. 154—159). Wer solche Räume bewohnen will, muß den irdischen Bedürfnissen des Komforts und der Bequemlichkeit freilich entsagt haben und es ist nicht verwunderlich, wenn sich kein Mobiliar mehr für diese Räume hat finden wollen. Entweder läßt man sie leer und findet die heroische Kraft, sich an spiegelnden Marmorböden zu ergötzen, oder man befriedigt die elementarsten Bedürfnisse durch antikisierende Möbel, die ärmlich und klein an den Wänden umherstehen. Wäre man auf diesem Weg weitergeschritten, so hätte das Kaisertum sakralen Charakter annehmen und das Schloß zum Tempel erheben müssen. Das ist jedoch nicht geschehen. Die politische Kraft wandert ab in die Allgemeinheit und die architektonische Kraft in das öffentliche Gebäude, das für die Folge als vornehmster Träger des sozialen Idealismus zu gelten hat.

DER RAUM-KOMFORT

Der Raum-Komfort ist eine Angelegenheit des Nordens. Nicht nur deshalb, weil der Raum im Norden intensiver bewohnt wird als im Süden, sondern weil das Moment des Komforts, diese eigentümliche Mischung von Bequemlichkeit und Eleganz, aus der südlichen Kultur überhaupt nicht hergeleitet werden kann. Der südliche Raum ist großartig, von jener Würde und Kolossalität, die das Verhältnis zur menschlichen Figur eher zu groß wählt, als zu klein. An Raum gespart hat man nie. Die Städte, vornehmlich Rom, waren so weitläufig gebaut, daß mittlere Bürger in Räumen lebten, die im Norden kaum ein König beansprucht hätte. Dadurch fehlt den südlichen

Grundrissen die sorgfältige Verschränkung, die in einem komfortablen Haus aus künstlerischen und praktischen Gründen gefordert wird.

Der südliche Palast-Raum wirkt unfamiliär und besitzt jenen Zug von Einsamkeit, der von starken Naturen als beruhigend, von geselligen dagegen als Verödung empfunden wird. Daß die Bedürfnisse der Frau so ganz außer acht gelassen sind, erklärt sich teils aus dem Zölibat der Kirchenfürsten, teils aus der untergeordneten sozialen Lage der Südländerin überhaupt. Visiten und Empfänge, die Pflege der Kinder, die Sorge für Küche, Garderobe und Personal, dieser ganze Apparat von Kleinigkeiten scheint den Frauen gar nicht obgelegen zu haben und mag in vielen Häusern recht vernachlässigt gewesen sein. Jedenfalls hat die italienische Frau keinen Einfluß auf architektonische Fragen und man kann überhaupt nicht sagen, daß bestimmte Raum-Verbindungen von der Mode oder der geselligen Konvention vorgeschrieben gewesen wären.

In Paris kehrt sich das alles um. In der engen Stadt war Sparsamkeit unerläßlich, auch für die Reichen. Wie so oft in der Geschichte, macht der Franzose aus der Not eine Tugend: die Raum-Ökonomie wird mit Geist, Grazie und sogar mit Witz behandelt, einer der wenigen Punkte, wo die Architektur sich mit dem Komischen berühren kann. In einem gut gebauten Pariser Haus ist kein Winkel, der nicht für einen Wandschrank, Alkoven, Nebentreppen ausgenützt wird. Im französischen Adelshaus regiert die Frau. Sie arbeitet mit dem Architekten zusammen und sagt ihm, was notwendig ist. Denn sie ist verantwortlich dafür, daß die Geselligkeit, die Erziehung, die Bedienung sich in geregelten Bahnen elegant und scheinbar mühelos abwickelt. Die Marschallin d'Aumont, Frau von Beauvais, Mad. de Lionne haben ihren Architekten das Programm geliefert, und die preziöse Mlle de Scudéry spricht geringschätzig von den monumentalen Außenarchitekturen, die ohne Rücksicht auf Komfort gebaut seien. „En effet, l'ordinaire des grandes maisons est d'avoir de grandes incommodités! Les architectes songent si fort à l'extérieur des choses, dont ils veulent être loués par des étrangers, qu'à peine pensent-ils à ce qui peut rendre ces beaux lieux les plus commodes pour ceux, qui en sont les maîtres."

Die Raumdisposition italienischer Paläste beruht auf dem Etagensystem, nach welchem sich der Würfel zu gliedern pflegt. Man bebaut nicht nur größere Flächen als im Norden, sondern genießt zugleich die Vorteile des Hochbaues. Raum gibt es daher im Überfluß, zumal da für Nebenräume die Mezzanine zur Verfügung stehen und im südlichen Klima die halb offenen Räume, Loggien und Gänge, Höfe und Terrassen als Wohnräume benutzt werden können. Gegen Treppen hat man kein Vorurteil. Das Obergeschoß ist häufig sogar das beliebtere, weil man den Nachbarn über den Kopf schaut. Man nennt dieses Übereinander von Wohngeschossen ein „Allogiamento doppiato" und diese Anordnung ist dem Italiener so geläufig, daß sogar die Villen-Kasini davon Gebrauch machen.

Umgekehrt ist der französische Flügelbau prinzipiell eingeschossig. Eine Persönlichkeit von Rang würde es für unpassend gehalten haben, innerhalb ihrer Appartements auf Treppen angewiesen zu sein. Wie unter diesen Umständen die Zimmerflucht sich in die Breite lagert, ist im vorigen Kapitel besprochen worden. Hier handelt es sich um die interessantere Frage, was man mit der Tiefe des Gebäudes anfängt, was man aus der Tiefenachse an Komfort herauszuschlagen versteht. In der französischen Theorie sind es drei Termini, die sich auf die Tiefengliederung des Hauses beziehen: man gruppiert die Räume als Appartement simple, als Appartement double oder als Appartement semi-double, Ausdrücke, deren Sinn aus der Entwicklungsgeschichte abgeleitet werden soll.

Die großen italienischen Stadtpaläste sind in der Regel Hofanlagen, so daß die Behandlung der Tiefenachse kein reines Raumproblem darstellt. Sie beruht auf dem Wechsel von geschlossenen und offenen Räumen. Der überdachte Raum ist spärlicher, als man hinter den kolossalen Fassaden vermutet, denn die einzelnen Flügel pflegen schmal zu sein (Pal. Farnese). Sie bestehen gewöhnlich aus einer Zimmerreihe mit begleitendem Bogengang, eine uralte Raum-Verbindung, deren Geschichte bis in die Antike zurückreicht. Solche Korridoranlagen sind etwas so Elementares, daß der Barock

zunächst nichts daran ändert. Auch im Norden findet man sie, sogar in fürstlichen Verhältnissen, bis hoch ins 17. Jahrhundert hinein. Dort wird der Korridor freilich geschlossen behandelt und zuweilen an die Außenseite verlegt (München, Residenz). Erst der Spätbarock findet vieles daran auszusetzen: die langen Korridore eigneten sich zwar für Kasernen, Spitäler und Klöster, aber ein Fürst hätte an Raum-Verbindung und Raum-Komfort höhere Ansprüche zu stellen.

Während die städtischen Hof- und Korridoranlagen ganz allgemein als konservative Typen zu gelten haben, hätte es nahe gelegen, daß die Villen-Kasini ihre Freiheit dazu benutzt hätten, die Räume leicht und schön zu gruppieren. Aber auch das ist nicht der Fall. Es besteht überhaupt keine Konvention in dieser Richtung, kaum daß man zwischen vorn und hinten, zwischen Hofseite und Gartenseite einen angemessenen Unterschied macht. Man richtet die Raumverteilung nach der Ein- und Ausfahrt, nach der Lage des Gartens, nach der mehr oder weniger schönen Aussicht — also nach individuellen Momenten, die von Fall zu Fall ändern. Weil der Festsaal mit offenen Loggien kombiniert zu werden pflegt, ist die räumliche Intimität von vornherein durchbrochen. Diese Loggien dienen als Vestibül, als Gartensaal, als Kunstsaal oder Galerie. Man kann also nicht einmal sagen, ob praktische oder ideale Zwecke die Oberhand haben. Als Regel gilt nur das eine, daß die Mechanik des Haushalts so gut wie gar nicht berücksichtigt ist. Die Kasini sind künstlerische Garten- und Weinberghäuser.

Wer den Grundriß der Villa Farnesina vor sich hat, möchte kaum glauben, daß er dem zierlichsten Gebäude der Hochrenaissance angehört und diese steifen Räume einem der reichsten Leute der Zeit, dem Bankier Chigi, zur Sommerwohnung gedient haben (Abb. 148). Die Loggia mit den berühmten Fresken grenzt in der Tiefenachse an einen Wohnsaal, der nicht einmal die Mitte einhält, sondern der Treppe zuliebe seitlich verschoben ist und links an den Festsaal anstößt, einen länglichen, galerieartigen Raum, der auf den Tiber hinausblickt. Die vorspringenden Flügelansätze sind als quadratische Räume behandelt, die nicht in die übrige Raumgruppe verschränkt sind. Nach dem Grundriß könnte man sie für Ecktürme halten. Die Treppenanlage ist denkbar primitiv, obwohl sie praktisch von großer Bedeutung war. Denn im Oberstock wiederholt sich die gleiche Raumgruppe als Wohnetage, als Allogiamento doppiato.

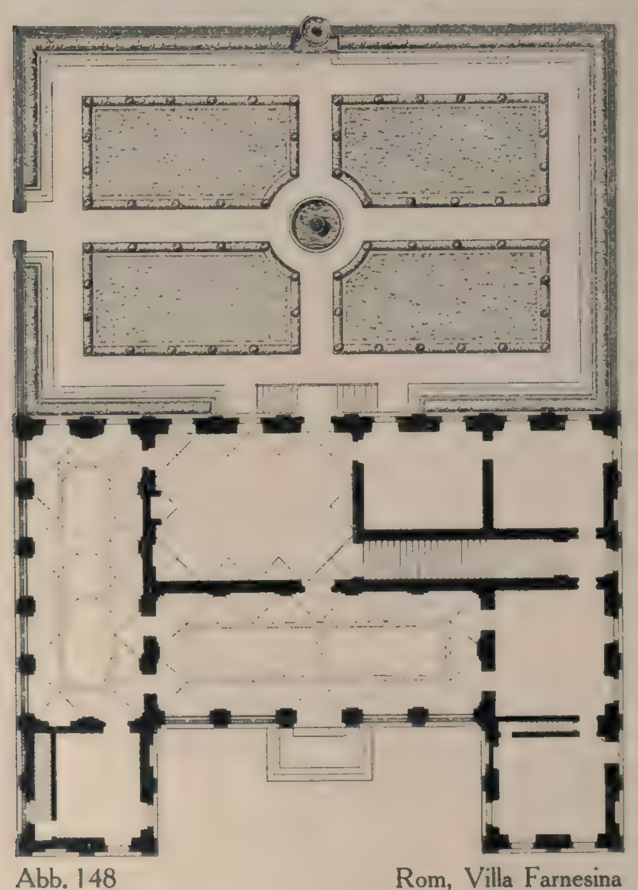


Abb. 148 Rom, Villa Farnesina

In Villa Medici wirkt die Raumverteilung schon sehr viel herrschaftlicher, weil die Nebenräume im Souterrain liegen, während die beiden Obergeschosse für Wohn- und Festsäle vorbehalten bleiben. Der Straßeneingang ist untergeordneter Natur. Die Herrschaft benutzt das Gartenportal und betritt das Gebäude durch die Loggia (Abb. 149). Von dort gelangt man ohne Präliminarien in in den Hauptsaal des Hauses, der diesmal die Mitte der Straßenfront einnimmt. Wer nach dem pompösen Bogenmotiv einen entsprechenden Festraum erwartet, wird enttäuscht sein. Es handelt sich um einen Wohnsaal, der das Normalmaß noch kaum

erreicht. Es fehlt vor allem an der Tiefe, ein Mißstand, der teils mit Unregelmäßigkeiten in der Entstehungsgeschichte des Bauwerks, teils mit seiner mauermäßigen Gebundenheit an das Terrain zusammenhängt. Auch die Galerie wußte man nirgends unterzubringen. Sie bildet ausnahmsweise einen seitlichen Anbau, der dem Gartenmuseum als Rückwand dient. Vorplatzraum enthält das Gebäude ebensowenig wie die Farnesina. Nur vor den Wendeltreppen sind kleine, unbelichtete Vestibüle ausgespart.

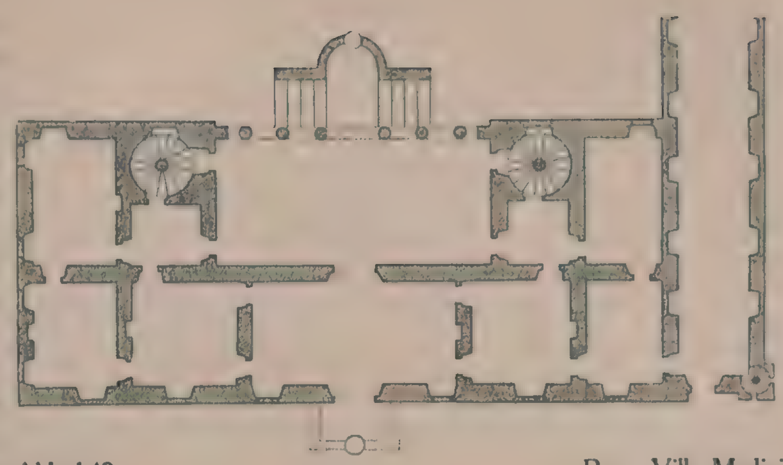


Abb. 149 Rom, Villa Medici

Was die Tiefengliederung angeht, macht die Villa Borghese einen neuen Vorschlag, und zwar einen schlechten (Abb. 150). Sie lagert drei Räume hintereinander: die Eingangshalle, den Festsaal und die Galerie. Die Vorhalle ist kleiner geworden und beschränkt sich auf die praktische Hälfte ihrer Funktionen. Der Festsaal wird nach Analogie der Stadtpaläste zweistöckig gebildet und empfängt sein Licht teils von oben, von der Altane her, teils indirekt durch die Eingangshalle. Die Galerie nimmt — ebenfalls nach dem Vorbild der Stadtpaläste — die Mitte der Rückseite ein und blickt in den Privatgarten. Sie dient in diesem Fall als Kunstkabinett und wird im Obergeschoß wiederholt, wo sie die wichtige Funktion hat, als einziger Vorplatzraum die Verbindung zwischen den Wohnzimmern rechts und links herzustellen. Es liegt auf der Hand, daß diese dreifache Tiefengliederung, das „Appartement triparti", ein Ausnahmefall bleiben mußte, schon allein wegen der Lichtführung. Einen Festsaal mit so ungewöhnlichem Lichteinfall konnte man vielleicht in Italien brauchen, wo das Licht durchdringend ist und eine Mauerluke genügt, um einen ganzen Saal zu erhellen. Und man konnte ihn im Landhaus brauchen, wo das geblendete Auge im Schatten Erholung sucht. Aber weiter reichte die Anwendbarkeit dieser Grundrisse nicht, so daß der nordische Barock in bezug auf räumlichen Komfort auf seine eigene Erfindungsgabe angewiesen war.

Das Bernini'sche Louvreprojekt ist in der Hauptsache an den Fragen des Raum-Komforts gescheitert. Bernini ist Idealist. Er kümmert sich nur um die Festräume des Piano nobile und will die praktischen Fragen dem Generalquartiermeister überlassen sehen (Chantelou, S. 128, 274). „Wenn im Vatikan ein neuer Papst einzieht, werden die ganzen Räumlichkeiten jedesmal neu arrangiert, und zwar nach dem Belieben der neuen Beamten, die sich so einzurichten pflegen, wie sie es gewöhnt sind." Colbert dagegen ist Rationalist. Er stellt seine Anforderungen an den Komfort



Abb. 150 Rom, Villa Borghese

eines Königlichen Appartements in einer Denkschrift zusammen, die Bernini als Schikane empfindet. Von allen Kritiken, die sich Colbert an Berninis Projekt erlaubt hat, war keine berechtigter als die, daß für die Bequemlichkeit der königlichen Herrschaften nicht das geringste geschehen sei und Bernini sich geweigert habe, auf die Fragen des Raum-Komforts einzugehen (Chantelou, S. 362). Colberts Standpunkt war ohne Frage der modernere, obwohl man sich der Tatsache nicht verschließen kann, daß gerade der Anspruch auf räumlichen Komfort die tieferen, eigentlich architektonischen Werte vernichtet und die Baukunst in das seichte Fahrwasser räumlicher Verwöhntheit und Spielerei abgelenkt hat.

Das Problem der Raumbildung rückt verhältnismäßig spät in den Gesichtskreis der französischen Baukünstler. Sobald das aber geschehen ist, um 1650 etwa, stellt sich die französische Raumkunst auf eine moderne, nordische Basis und findet die Kraft, hinsichtlich des Komforts alles von Italien Geleistete zu übertreffen. In den Karree-Bauten der französischen Renaissance pflegte man die einzelnen Flügel nur einen Raum tief zu bilden, so daß der Lichteinfall zweiseitig wurde, ein deutlicher Hinweis auf die allgemeine Primitivität der räumlichen Vorstellungen (Louvre). Die spätere Theorie nennt diese Figur ein „Appartement simple", nicht ohne dessen praktische Unbrauchbarkeit hervorzuheben. Merkwürdig ist nun, daß dieser primitive Typus in den großen Schloßanlagen des französischen Hochbarock beibehalten wird. Schloß Richelieu, das alte Versailles und sogar Maisons, das Meisterwerk der Epoche, haben dem Appartement simple nichts hinzuzufügen gewußt. Nur in den Tuilerien und im Luxembourg werden die Herrschaftsräume nach italienischer Sitte durch einen Seitengang entlastet, der wenigstens die Dienerschaft vom Wohnraum fernhält. Blondel nennt dieses Zwischending ein „Appartement semi-double", gleichgültig ob die Doppelung der Räume durch einen Korridor, eine Arkade oder ein bloßes Degagement hergestellt wird.[1]). Eigentlich hätte der Mittelpavillon den Anlaß geben sollen, die Raumfigur zu bereichern. Er war aber in den Tuilerien wie im Luxembourg durch die Treppenanlage verstellt und so blieb das Raumproblem vorläufig ungelöst.

Eine durchgreifende Erneuerung der französischen Raumkunst hat erst Louis Levau vorgenommen. Was er vorfand, war so gut wie unbrauchbar, und was er hinterließ, nicht gerade reif, aber doch in seiner Art grundlegend und bleibend. Es ist die Gestaltung des „Appartement double" mit ihren vielseitigen Konsequenzen, eine Erfindung, die über den gesamten Raumkomfort der neueren Jahrhunderte entschieden und Frankreich zum Lehrmeister Europas gemacht hat. Das „Appartement double" beruht darauf, daß ein Corps de Logis grundsätzlich zwei Räume tief gebildet wird. Es entstehen also zwei Reihen von Zimmern hintereinander, die konventionell gegeneinander abgestimmt werden: nach dem Garten hin die großräumige Zimmerflucht, auf der Hofseite kleine, in der Hauptsache praktischen Zwecken dienende Gemächer. Diese Gesamtdisposition wiederholt sich in dem Verhältnis des Vestibüls zum Festsaal. Der eigentliche Raumkomfort besteht aber in der geschickten Verteilung der kleinen und kleinsten Raumpartikel, die zwischen die doppelten Zimmerreihen eingeschoben werden, in der Anlage von Degagements und Nebentreppen, von Wandschränken und Hängezimmern, von Bädern, Aborten und Schwitzstuben, in denen die Weltlichkeit der französischen Aristokratie zum Ausdruck kommt. Die italienischen Mezzanine werden abgeschafft. Dafür hilft man sich gern mit Zwischenwänden aus Holz oder Fachwerk, d. h. mit Verschlägen, die bis zur „spanischen Wand" abgeschwächt werden können, freilich auf Kosten des massiven Mauerwerks, das im Süden die Vorbedingung schönen Bauens gebildet hatte. Der Grundriß wird also kleinteilig und raffiniert. Nicht auf die räumliche Idee kommt es an, sondern auf den Kunstgriff, selbst aus der ungünstigsten Situation noch diese oder jene Bequemlichkeit herauszuschlagen. Dafür gewinnt das Wohnen an dramatischem Reiz. Was wäre die Komödie

[1]) Blondel, Arch. Franç. Liv. VI, Cap. XIX, p. 77 sagt von den Tuilerien: „Ce bâtiment qui a cent soixante-huit toises et demi de face, peut être considéré comme un semi-double, n'ayant dans la plus grande partie du milieu de sa longueur qu'environ dix toises de profondeur et environ douze dans ses extrémités."

des Zeitalters ohne diese Schlupfwinkel und Tapetentüren, ohne Alkoven, Paravent und Geheimtreppe. Wo blieben die zahllosen Überraschungen, die Versteck- und Horchszenen, wo die Situationskomik, wenn nicht der Raum-Komfort das Leben im Hause bis ins kleinste differenziert hätte?

Was sich Levau unter einem Appartement double vorstellte, bezeugt Schloß Vaux-le-Vicomte, wo die Doppelung der Räume nicht gerade erstmalig, aber doch verhältnismäßig früh und bereits in reifer Form auftritt (Abb. 151). In der Disposition der Mittelachse wird eine Idealität erreicht, die für französische Verhältnisse eine Seltenheit ist. Vielleicht ist das quadratische Vestibül der schönste Vorplatzraum des französischen Schloßbaues überhaupt. Gegenüber vom Eingang führen drei Arkaden, deren Nachwirkung noch in so späten Schlössern wie Bruchsal und Würzburg erkennbar bleibt, in den ovalen Festsaal, dessen kunsthistorische Bedeutung oben bereits gewürdigt worden ist. Freilich gelingt eine derart königliche Raumverbindung vorläufig nur auf Kosten des Treppenhauses, das als Nutzform zur Seite gedrängt wird.

Die feinere Differenzierung des Grundrisses geht bezeichnenderweise vom Schlafzimmer aus, von einem Raum also, der gewiß mehr als andere mit Erdenschwere belastet ist. Die italienischen Architekten, Bernini inbegriffen, vertraten den Standpunkt, daß ein Zimmer durch das Mobiliar hinreichend charakterisiert werde. Wenn man in einen Raum ein Bett stellt und die zum An- und Auskleiden nötigen Gegenstände, so wird er eben dadurch zum Schlafzimmer. In Frankreich kommt man damit nicht durch, nicht einmal in bürgerlichen Verhältnissen. Ein aristokratisches Schlafzimmer wird als solches gebaut: Es muß womöglich nach dem Garten liegen und unter allen Umständen von Vorzimmer und Kabinett begleitet sein. Es muß eine Bettnische haben, in die das Lager eingebaut ist, und diese durch eine Balustrade von der vorderen Hälfte des Zimmers abgetrennt sein, wo Besuche und Bittsteller vorgelassen werden. Die Bettnische muß ein oder zwei rückwärtige Ausgänge haben, die zur Garderobe, zum Badezimmer und zum Dienerzimmer führen, durch die eine zahlreiche Dienerschaft die Kleider, Parfüms, Medikamente und den Nachtstuhl ein- und austrägt. Wo und wann die ersten Schlafzimmer dieses Stils gebaut worden sind, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls war es etwas unerhört Neues und Modisches, als der Finanzkontrolleur Hesselin in seinem Schloß St. Sépulcre sich die Lagerstätte stabil einbauen ließ. Seitdem erscheint das Motiv in sämtlichen Privatschlössern Levaus, bei Foucquet, bei Lionne, und greift von dort aus in souveräne Verhältnisse über. Wenn mehrere Schlafzimmer anzulegen sind, pflegt Levau die Bettnischen Rücken an Rücken zu stellen, und gemeinschaftlich zu degagieren. In Vaux ist die Chambre du Roi rückwärtig mit einem Degagement, einem Bad und einer Lauftreppe verbunden, die zugleich zum Schlafzimmer Foucquets gehören. Im Hotel de Lionne sind die beiden Schlafzimmer, das vordere und das rückwärtige, so ineinander verschränkt, daß die Scheidmauern vollständig ausfallen und der Kern des Hauses in ein Labyrinth von Zwischenwänden aufgelöst wird (Abb. 152).

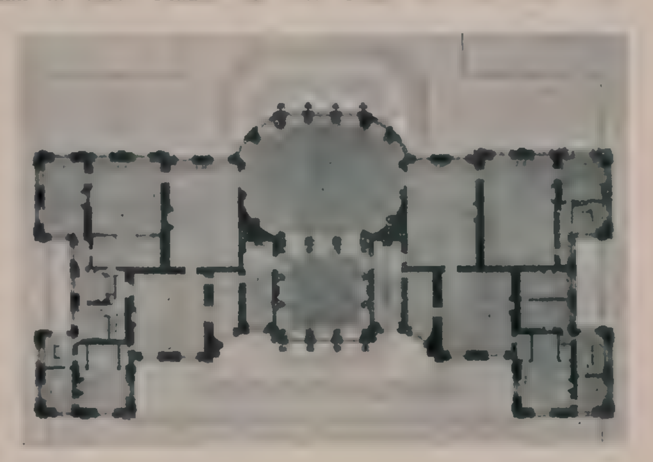


Abb. 151 Vaux-le-Vicomte

Der Aufstieg des Bauwesens in souveräne Verhältnisse hat dem Raumkomfort wenig genützt. Man erkennt deutlich den Zusammenhang von Raum-Komfort und Raum-Ökonomie: Der Königshof brauchte weder an den Dimensionen zu sparen, noch an dem Personal, so daß zu irgendwelcher Geschicklichkeit in der Raumverteilung kein Anlaß vorlag. Der Raum-Komfort bleibt also zunächst eine Angelegenheit des Adels, von dem er ja ausgegangen war. Das alte Versailles war ein

„Appartement simple" gewöhnlichster Art. Man kann sich vorstellen, daß Levau, als er die Erneuerung des Schlosses unternahm, gern eine Vestibül- und Saalanlage nach dem Vorbild von Vaux geschaffen hätte. Die Erhaltung des alten Gebäudes, die der König zur Bedingung machte, vereitelte das alles und der räumliche Schwerpunkt verschob sich in die Flügel, während im Mittelbau das alte Appartement simple, durch eine Scheinfassade notdürftig verkleidet, als Rückwand der großen Terrasse bestehen blieb. Erst durch den Einbau der Galerie ist dann ein primitives Appartement double hergestellt worden, das dem weiteren Spätbarock begreiflicherweise nicht nachahmenswert erschienen ist. Die berühmten Appartements von Versailles, d. h. die Räume der Nord- und Südfront, sind bestenfalls als „semi-doubles" zu bezeichnen, die nicht einmal durch Arkaden oder Korridore, sondern durch schmale, winkelige Degagements entlastet werden.

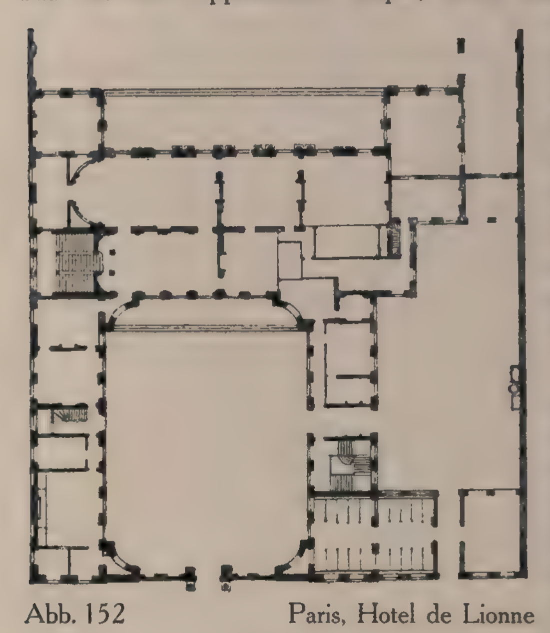


Abb. 152 Paris, Hotel de Lionne

Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts waren sich nicht bewußt, daß Levau fast alle Motive des Raum-Komforts vorweggenommen hatte, und daß lediglich die Starrheit des Königshofes daran schuld gewesen war, wenn das ausgehende 17. Jahrhundert von den Levau'schen Vorbildern so wenig profitiert hatte. Sowie dann Ludwig XIV. gestorben ist und die Hofkunst sich von der adeligen ins Schlepptau nehmen läßt, treten die Ansprüche an den räumlichen Komfort wieder in den Vordergrund. Der Grundsatz, daß ein Haus behaglich, praktisch und elegant sein müsse, wird als vollständig neu empfunden und unter großem Aufwand an aufklärerischen Phrasen propagiert. In keinem Jahrhundert ist mehr von der „Distribution des bâtiments" die Rede gewesen. Blondel hat der „Distribution", worunter man speziell die Raumeinteilung zu verstehen hat, ein ganzes Buch gewidmet[1]). Sein Schüler, Patte, führt die Erfindung des Raum-Komforts auf das Palais Bourbon zurück. „Avant ce temps on donnoit tout à l'extérieur et à la magnificence. A l'exemple des bâtimens antiques et de ceux d'Italie que l'on prenoit pour modèles, les intérieurs étoient vastes et sans aucune commodité. C'étoient des sallons à double étage, de spacieuses salles de compagnie, des salles de festin immenses, des galleries à perte de vue, des escaliers d'une grandeur extraordinaire, toutes ces pièces étoient placées sans dégagement au bout les unes des autres: on étoit logé uniquement pour représenter et l'on ignoroit l'art de se loger commodément et pour soi. Toutes ces distributions agréables . . . qui dégagent les appartemens avec tant d'art: ces escaliers dérobés, toutes ces commodités recherchées, qui rendent le service des domestiques si aisé . . . n'ont été inventés que de nos jours. Ce fut au palais de Bourbon en 1722, qu'on en fit le premier essai, qui a été imité depuis en tant de manières"[2]).

Die Aufgabe des Palais Bourbon bestand darin, das Innere so zu detaillieren, daß der Außenbau mit seinen großen, repräsentativen Formen in Vergessenheit geriet und umgekehrt die Wohnlichkeit des Inneren in der Fassade nicht zum Vorschein kam. Nach außen will man paradieren,

[1]) J. Fr. Blondel: De la distribution des Maisons de plaisanee, Paris 1737.

[2]) Patte, Monumens érigés à la gloire de Louis XV., pag. 6. Die gleiche Anschauung, daß Raumkomfort und Dekoration die wichtigsten Fragen der Baukunst geworden wären, vertritt bereits Jombert in der Vorrede zu seiner „Architecture moderne", Paris 1728. Ebenso Mariette in der Vorrede zu seiner Neuausgabe des „Cours d'Architecture" von Daviler, Paris 1750. Blondel und Patte haben die rationalistischen Grundsätze weiter verhärtet. Bei Patte beginnen sogar die Fragen des technischen Komforts schon schwerer zu wiegen, als die des künstlerischen Komforts.

innen behaglich untergebracht sein, eine Spannung, die nur durch Raffinements in der Raumverteilung aufgehoben werden konnte. Raum-Ökonomie in praktischem Sinn liegt hier nicht vor. Die Erbauer brauchten durchaus nicht zu sparen; sondern man empfand den psychischen Kontrast zwischen innen und außen als künstlerisch — eine echte Barock-Idee. Freilich handelt es sich da um die Symptome eines Spätstils, der nicht frei ist von Dekadenz und sinnlicher Verwöhnung, andererseits aber um die letzten Ausläufer jener Konfliktsstimmung, die im Frühbarock eine so eigenartige Rolle gespielt hatte. Die Parzellierung des Gebäudes ist auffallend ungleichmäßig (Abb. 153). Der Eingangsflügel bildet ein „Appartement simple", der Mittelflügel ein „Appartement double" und im Wirtschaftsflügel ist von Zwischenwänden verschiedenster Art ein so weitgehender Gebrauch gemacht, daß kaum unser mechanisches Zeitalter die räumliche Differenzierung noch weiter hat treiben können. Als Ornament betrachtet ist die Figur von einer Häßlichkeit, der ich in der gesamten Baugeschichte nichts an die Seite zu stellen wüßte. Der Haupteingang liegt im Eckpavillon. Die Mittelachse nach dem Fluß hin ist überhaupt nicht durchgebrochen: zwischen dem vorderen und hinteren Raum läuft ein Degagement, das die Achse sperrt. Der Festsaal ist einseitig in die Nordecke gerückt. Der größte Raum grenzt also an die kleinsten Partikel des Wirtschaftsflügels. Es scheint dem Baumeister in der Tat gleichgültig gewesen zu sein, ob sich auf dem Papier der Eindruck von Gleichgewicht ergab oder nicht.

Es ist nicht möglich, aus einem gegebenen Volumen mehr Raum herauszuschlagen als vorhanden ist. Die Aufgabe der Raum-Ökonomie besteht vielmehr darin, das Gebäude so aufzuteilen, daß die kleinsten Räume noch brauchbar bleiben und durch die Einführung eines entsprechend kleinen Normalmaßes wenigstens die Illusion eines gefälligen Formates gewahrt wird. In Benrath ist die Parzellierung so weit getrieben, daß Betten und Badewannen, also die kleinsten Behältnisse, in denen der Mensch Platz hat, als Maßstab für die Zimmergröße aufgestellt werden (Abb. 154). Laufgänge und Nebentreppen bewegen sich ähnlich wie im Schiffsraum, d. h. im kostbarsten Raum, den es gibt — an der Grenze des menschlich Passierbaren und lassen die wenigen Haupträume durch den Kontrast um so größer erscheinen. Es gehörte das Vorstellungsvermögen eines Ingenieurs dazu, um die Ab- und Zugänge, die Zimmerhöhen, den Auf- und Abstieg der Treppen so zu disponieren, daß keine Kollision vorkam. Die wunderbaren Schnitte der „Architecture Palatine" geben über die Verschiebung der Stockwerke und die Fülle der in Betracht kommenden Maßstäbe erschöpfenden Aufschluß[1]). Man ersieht daraus, daß die Rechnung nicht ohne Rest aufgegangen ist: über den herrschaftlichen Appartements hat man Zwischendecken eingezogen, sei es um das Obergeschoß in die Höhe der Dachfenster zu rücken, die infolge der Gesimsbildung etwas zu hoch liegen, sei es aus Gründen der herrschaftlichen Bequemlichkeit, damit der Hausherr nicht von Überwohnern gestört wird.



Abb. 153 Paris, Palais Bourbon

Monrepos wirkt französischer als Benrath. Es besitzt weniger Originalität und vermeidet alles Extravagante. Überhaupt liegt die Aufgabe etwas anders. Das Schloß ist nicht *scheinbar* klein, sondern *wirklich* klein, ein Miniaturschloß. Wer es nur aus Abbildungen kennt, wird seine Dimension überschätzen, und wer es sieht, wird sich wundern, daß derart beschränkte Räume im Außenbau zu dieser Fernwirkung haben zusammengefaßt werden können. Man spürt noch immer

[1]) Edm. Renard, Das neue Schloß zu Benrath, Taf. II, III, IVa, IVb.

das alte Modell von Vaux. Die Hoffront ist eingebuchtet und von zweiachsigen Eckrisaliten flankiert, und die Seeseite zeigt das alte Motiv des ovalen Pavillons, der nicht einmal polygon gebrochen, sondern als Rundform belassen ist. Fast könnte man meinen, die Kunst Levaus sollte sich noch einmal regenerieren, damit die Entwicklung da ausläuft, wo sie begonnen hat. Aber im einzelnen machen sich die Kennzeichen des Verfalls doch bemerkbar. Das Vestibül ist zu einer Loggia abgeflacht, das Oval des Festsaales, das zwischendurch schlank und sogar spitz geworden war, nähert sich wieder dem Kreis und wird optisch bereits als Kreis aufgefaßt. Die Symmetrie des Grundrisses hat sich gelockert: dem länglichen Saal auf der einen Seite entsprechen zwei mittelgroße Zimmer auf der anderen. In solchen Lässigkeiten, die in Benrath z. B. trotz aller

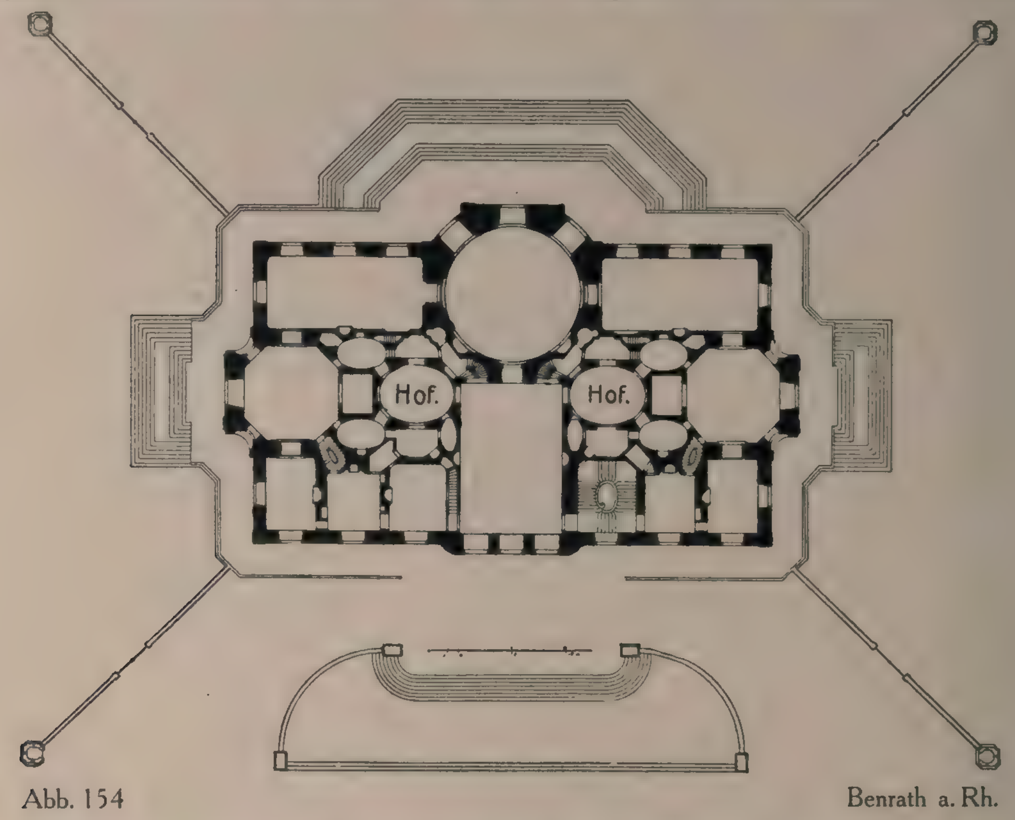


Abb. 154 Benrath a. Rh.

Komplizierung vermieden worden waren, zeigt sich das verderbliche Erbe des Palais Bourbon, jener Mangel an Idealismus, der zu den frühklassischen Dekorationen schon nicht mehr passen will und in kürzester Zeit eine Revision der Raumverhältnisse nötig macht.

Rückbildung.

Im französischen Adelshaus war das Bedürfnis nach Behaglichkeit bereits ein bürgerliches Bedürfnis gewesen, das im Zeitalter der Aufklärung zusehends an Vornehmheit verliert, um schließlich auf dem bescheidenen Niveau familiären Wohlbehagens anzulangen. Anfangs hatte man wohnliche Gesellschaftszimmer, Salons, gebaut. Später überwiegt die sentimentale Note: man braucht Wohnstuben für den gutsituierten, meist kinderreichen Bourgeois. Das Wohnzimmer wird zum Schauplatz der familiären Idylle. Im Klassizismus endlich verliert die Raumkunst ihren aristokratischen Charakter überhaupt. Dafür füllen sich die Zimmer mit den Merkmalen der bürgerlichen Gelehrsamkeit und Akuratesse. In demselben Maße, wie die bürgerlich-individuelle Gesinnung zunimmt, nimmt der Komfort an Raffiniertheit ab. Auf dem Wege von der Maison de plaisance zur Bürgervilla macht sich eine entschiedene Verhärtung der Wohngebräuche



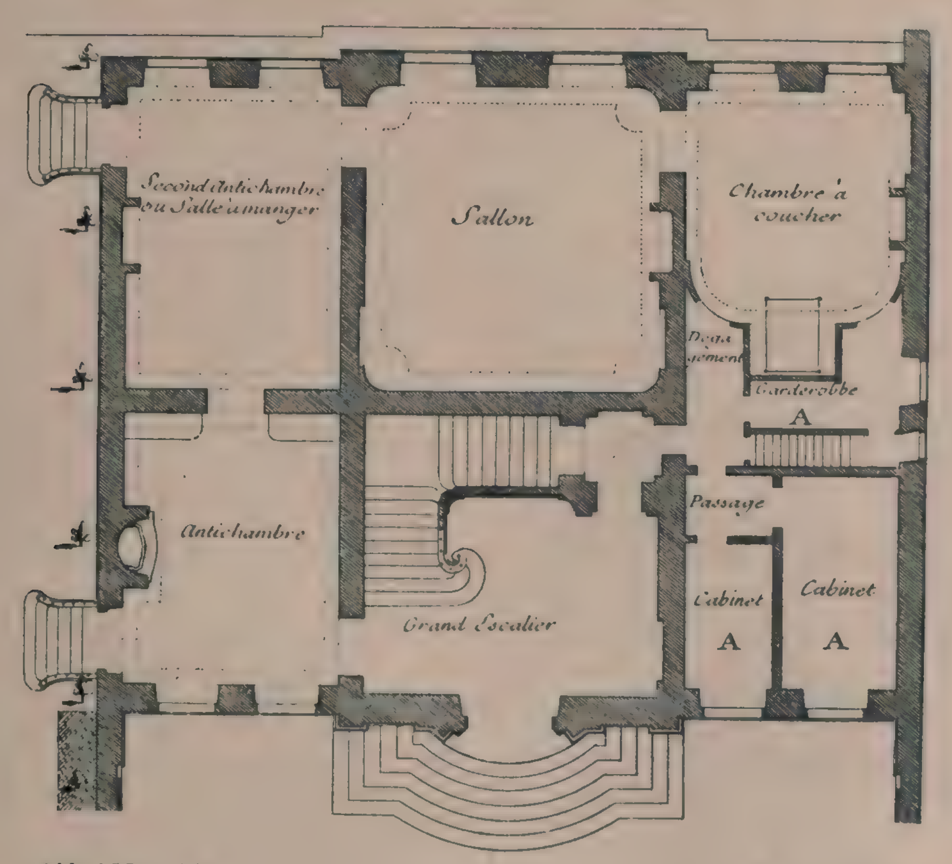


Abb. 155 u. 156 Paris, Haus Desmarées

bemerkbar und auf die eigentlichen Raffinements der Raumgestaltung hat man erst in neuester Zeit, im Zusammenhang mit dem technischen Komfort zurückgegriffen.

Haus Desmarées ist das typische Wohnhaus des aufgeklärten Bourgeois, eine bürgerliche Verkleinerung des Schlosses Bellevue, das die Marquise Pompadour sich auf den Höhen des Seine-Ufers errichtet hatte. Das Wohngebäude, trotz der Hofanlage bereits isoliert aufgestellt, hat vom fürstlichen Breitbau genau soviel weggestrichen, daß ein nahezu quadratischer Grundriß übrigbleibt. Blondel ist es, der die Anlage in seiner Architecture Françoise publiziert und somit die Rückkehr zum Würfeltypus selber noch propagiert hat (Abb. 155, 156). Für unser Gefühl verdient das Haus kaum eine derartige Würdigung. Denn bei aller Zartheit, die darüber liegt, bleibt die Raumform primitiv im Vergleich zu dem, was man 10—15 Jahre später unter der Aufteilung eines Würfels verstand. Daß es dem Rokoko noch näher steht als dem Klassizismus, erkennt man daran, daß die Breite in drei, die Tiefe dagegen in zwei Räume gegliedert ist. Insofern liegt immer noch ein „Appartement double" vor, während der reife Würfelbau auch räumlich an seinem Vierfrontencharakter festgehalten, d. h. eine ideale Gleichheit von drei mal drei Räumen angestrebt hat. Am schwersten endlich hat man sich von dem Motiv der Bettnische getrennt. Sie ist das letzte, was von der alten, stabilen Ausstattung übrigbleibt, und wenn sie auch im Klassizismus ihre ursprüngliche Grazie eingebüßt hat, so bleibt sie doch während des ganzen 19. Jahrhunderts ein Kennzeichen herrschaftlicher Verhältnisse.

Mit dem Petit Trianon kommt jener gediegene Raumgeschmack zum Durchbruch, der sich aus der konsequenten Verfolgung des Würfelideals ergibt (Abb. 157). Man nennt ihn klassisch, obwohl die Antike kein Vorbild dafür bietet, und man muß ihn bürgerlich nennen, obwohl er von einem Maitressenschloß, dem Sitz vornehmster Décadence, seinen Ausgang nimmt. Hier ist das Schema von drei mal drei Räumen durchgeführt, wobei sich die alte Schwierigkeit einstellt, daß der Kern des Hauses nur indirekt belichtet werden kann. Das Mauerwerk hat sich gefestigt. Sämtliche Räume sind wieder scharfkantig. Der Hauptsaal nähert sich dem Quadrat, sogar etwas zu stark, so daß die kommende Generation von seiner Tiefe wieder ein wenig hat wegstreichen können. Das Schlafzimmer spielt eine auffallend bescheidene Rolle. Nachdem man es hundert Jahre lang als Festraum behandelt hatte, sieht der Klassizismus eine gewisse Idealität darin, die nützliche, prosaische Seite des Schlafgemaches hervorzukehren. Da gibt es keine Bettnische mehr, keine Wandschränke, keine eingebauten Badewannen, keine geschwungenen Zwischenwände. Alles ist klar und übersichtlich. Nur die Nebentreppe hat man beibehalten, und wo der Grundriß sich kompliziert, sind es die unvermeidlichen Bedürfnisse, die Wasch- und Abortanlagen, die eine kleinteilige Parzellierung verursachen.

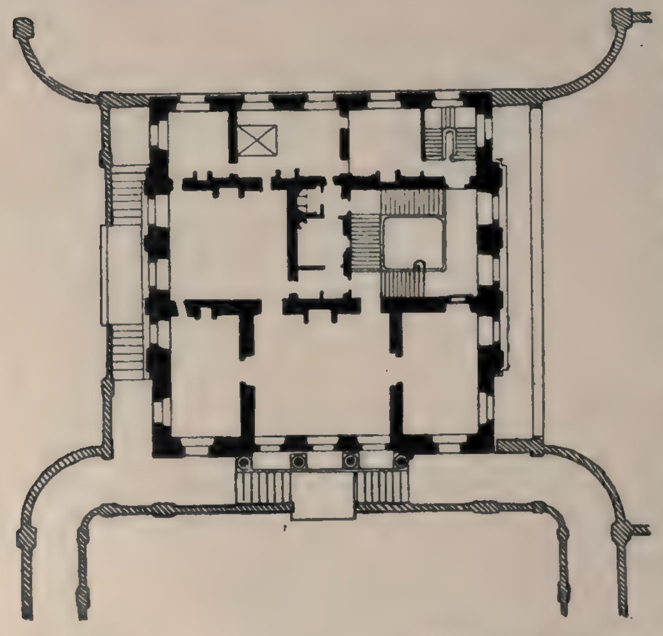
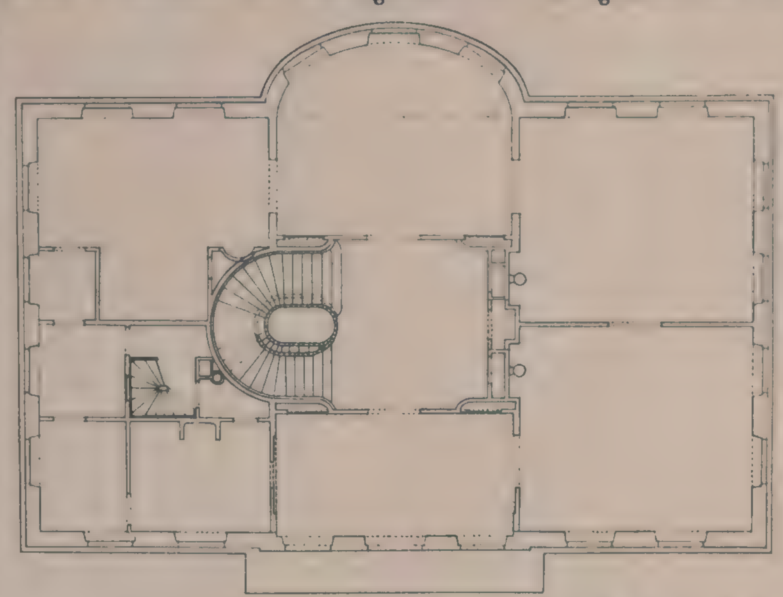


Abb. 157 Versailles, Petit Trianon

Die deutsche Bürgervilla neigt bald italienischen, bald französischen Vorbildern zu. Weinbrenner hat zeitlebens eine Vorliebe für italienische Räume gehabt und seinem Frühwerk, dem Landhaus Meinau bei Straßburg den Grundriß der Villa Medici gegeben, mit der offenen Loggia, Freitreppen, symmetrischen Wendeltreppen und all jener idealen Unbequemlichkeit, die

römischen Villen eigen ist[1]). Sein Raum-Empfinden hat etwas Sprödes, eine männlich-abweisende Art, die dem Auftraggeber zumutet, den Selbstzweck architektonischer Formen anzuerkennen. Dagegen ist Salins de Montfort speziell in der Raumbildung ein echter Franzose geblieben, der im Landhaus Gontard kaum über die Stufe des Hauses Desmarées hinausgeschritten ist (Abb. 158). Die mangelnde Tiefe hat es mit sich gebracht, daß ein Zimmerkranz im Sinne des Petit Trianon nicht hat eingerichtet werden können. Trotzdem hat die Mittelachse an der klassischen Dreiteilung festgehalten. Sie wird verstärkt, man kann fast sagen idealisiert durch ein zentral gelegenes Treppenhaus, das sich in Form einer Wendeltreppe in eine Koncha einpaßt und sein Licht aus einer klassisch kasettierten Kuppel empfängt[2]). Hoffmann endlich, der bürgerliche, vorwiegend deutsch empfindende Architekt, hat zwischen Weinbrenner und Salins glücklich die Mitte gehalten und in seinem Programmbau, dem Zickwolffschen Landhaus, auf den Grundriß des Petit Trianon zurückgegriffen. Was die Raumfigur zu einer klassischen macht, und sie von den Gontardschen Räumen sehr wesentlich unterscheidet, ist das Streben nach Symmetrie, die nur in dringenden Fällen durchbrochen wird. Die Treppe ist in Anlehnung an das Salin'sche Vorbild als Wendeltreppe behandelt, in diesem Fall aber vollrund ausgebaut. Ihre offene Spindel bildet einen Lichtschacht, der von einem Oberlicht erhellt wird. Das schwierige Problem, den Kern des Würfels zu belichten, wird auf diese Weise nicht gerade ideal, aber doch ansprechend zur Lösung gebracht. Der Zimmerkranz kann also, wie das der Idee der Klassik entspricht, vierseitig um das Gebäude herumgeführt werden, und durch die Rundform des Treppenhauses, die mit der herben Gesamtanlage glücklich kontrastiert, werden kleine Zwickelräume gewonnen, die geschickt für Durchgänge und Wandschränke verschiedenster Art ausgenutzt sind und deutlich erkennen lassen, daß der Wohnkomfort des 18. Jahrhunderts in die Moderne weiterwirkt. Tatsächlich ist die Forderung nach Komfort immer von neuem und immer dringlicher erhoben worden. Denn sie berührt sich mit den Neuerungen der Technik und der Hygiene: mit der verbesserten Kanalisierung, den neuen Beleuchtungsmethoden, den Aufzugs-Systemen, den haltbaren Abdichtungen, den Oberlichtern aus Eisen und Glas und wie die Dinge alle heißen, die nicht mehr zur Baugeschichte, sondern zur Technologie gehören und von denen jedes in seiner Art an dem künstlerischen Wert der Bauwerke gezehrt hat.


Abb. 158 Frankfurt a. M., Landhaus Gontard

[1]) Valdenaire, Fr. Weinbrenner, Karlsruhe, 1919, S. 70—72.

[2]) Was dem Gebäude an Tiefe fehlt, hat man im Jahre 1910 durch einen rückwärtigen Anbau zu ersetzen versucht. Die Treppe ist im Jahre 1880 unter Hinzuziehung der anstoßenden Nebenräume in eine hufeisenförmige Treppe umgebaut worden.

TREPPENBILDUNG

Es muß bezweifelt werden, ob dem Treppenbau eine ursprüngliche, tektonische Idee zugrunde liegt. Ob nicht doch praktische Momente, nämlich die Mechanik des Steigens, den Ausgangspunkt gebildet haben und erst nachträglich baukünstlerische Motive dazu herangezogen worden sind, das Notwendige mehr oder weniger dekorativ zu verkleiden. Jedenfalls verläuft die Entwicklung sprunghaft und die Probleme kreuzen sich so vielfältig, daß die Logik der Geschichte sich gelegentlich zu trüben scheint. Sicher ist, daß die Treppe länger Nutzform bleibt, als andere Bestandteile des Baues und ihr Aufstieg in künstlerische Sphären erst in einer Zeit vollzogen wird, die sich dem Tektonischen abgewandt und malerisch-dekorativen Wirkungen zugekehrt hatte. Sicher ist ferner, daß sie ein profanes Motiv ist, dessen Tradition in den kirchlichen Jahrhunderten nahezu abgebrochen war. Und drittens ist sicher, daß sie zwischen Außenbau und Innenbau eine eigenartige Stellung einnimmt. Vom Altertum bis hoch in das 16. Jahrhundert hinein spielt die Freitreppe eine größere Rolle als die Binnentreppe und behält in Italien, schon allein aus klimatischen Gründen, auch späterhin einen gewissen Vorrang. Im übrigen ist die Ausbildung der Binnentreppe eines der führenden architektonischen Themen des Barock: die Treppe wird zum Bestandteil der barocken Raumkunst. Die oben angedeutete Entwicklung vom Einzelraum zur Raumverbindung und die erhöhten Ansprüche an die Zirkulation im Bau, erfordern zugleich eine leichte und schöne Geschoßverbindung: in den ersten Phasen des Barock wird die Treppe noch immer als Vorplatzraum empfunden, der dem Wohn- und Festsaal gegenüber eine dienende Stellung einnimmt. Sobald aber der Spätbarock seine Synthesen vollzogen und das Leben den eigentümlichen, transitorischen Rhythmus angenommen hat, wird die Treppe gelegentlich wichtiger als der Saal, der Durchgangsraum wichtiger als der Wohnraum. Endlich ist die Treppe in hohem Grad abhängig von dem jeweils herrschenden Stockwerksystem. Die antike Baukunst hatte ja infolge ihrer Eingeschossigkeit Treppen in modernem Sinn gar nicht gekannt. Die Renaissance andererseits arbeitete mit steilen bürgerlichen Geschoßfolgen, für deren Verbindung kein antikes Vorbild herangezogen werden konnte. Man ist genötigt, die Treppenfigur in mehreren Geschossen zu wiederholen. Erst der nordische Spätbarock verwendet einen Geschoßaufbau, der dem Treppenmotiv auf halbem Wege entgegenkommt. Weil nämlich das herrschaftliche Stockwerk in der Regel auf einem niedrigen Sockelgeschoß ruht und die oberen Stockwerke nicht mehr herrschaftlich bewohnt zu werden pflegen, hat die Treppe lediglich die Aufgabe, das Sockelgeschoß zu überwinden und in schönster Form vom Haupteingang zum Festsaal emporzuleiten. Was somit an praktischer Gebundenheit wegfällt, wird zur Steigerung der künstlerischen Werte, richtiger gesagt: der dekorativen Werte herangezogen.

Mit dem dekorativen Charakter der Treppe hängt es zusammen, daß Florenz und Rom, die ursprünglich baubegabten Städte, auf die Treppenbildung wenig Wert gelegt haben. Genua und Venedig verstehen sich viel besser darauf. Genua wegen seiner gebirgigen Lage, die seinen Treppen den festen tektonischen Untergrund verleiht. Venedig wegen seines auf malerische Vedouten gerichteten Geschmacks, wobei man den Genuß nachempfinden mag, mit dem ein Seefahrer aus schwankender Galeere die festgefügten Marmorstufen emporsteigt. Und in beiden Städten ist es der Kaufmannsgeist, der sich das üppigste und sinnlichste Baumotiv zur Befriedigung seiner baulichen Ansprüche herausgreift. Frankreich hat in bezug auf Treppen viel experimentiert und in der Treppenbildung eine bemerkenswerte Vielseitigkeit an den Tag gelegt, ohne doch den festlichen Ton zu treffen, der die italienischen und später die deutschen Treppen auszeichnet. Prachttreppen im eigentlichen Sinn hat man in Frankreich nur im Frühbarock (Tuilerien) und im Hochbarock (Blois) gebaut. Der Spätbarock bringt dann infolge seiner rationalistischen Denkweise eine Ernüchterung des Treppenmotivs mit sich. In den kleinräumigen französischen Schlössern war die Prachttreppe von jeher als Fremdkörper empfunden worden. Pierre Cottards Entwurf für eine

monumentale Louvretreppe (1665) ist eines der letzten Denkmäler dieser Art. Levau besitzt in bezug auf Treppen weder Talent noch Ehrgeiz, und weil Lebrun auf die Dekoration von Treppen ebenfalls keinen Wert legt, faßt man das Baumotiv wieder vorwiegend praktisch auf. Vornehmlich im Privatbau wird die Ökonomie der Treppe als Kunstproblem aufgestellt. Es handelt sich darum, wie auf kleinster Grundfläche die gegebene Steigung bequem und elegant bewerkstelligt werden kann, eine Frage, die entweder ingeniös oder auch kapriziös behandelt wird. Deutschland hat sich verhältnismäßig spät für Treppen interessiert. Sobald es aber in der Lage ist, seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen, stellt es die italienische, vornehmlich die oberitalienische Treppenkunst auf eine neue räumliche Basis, wie sie den Verhältnissen des nordischen Spätbarock entsprach, und schafft Treppenhäuser von nahezu kirchlicher Ausdruckskraft, an deren Ausgestaltung das Prunkbedürfnis und der Idealismus unserer Nation etwa den gleichen Anteil haben.

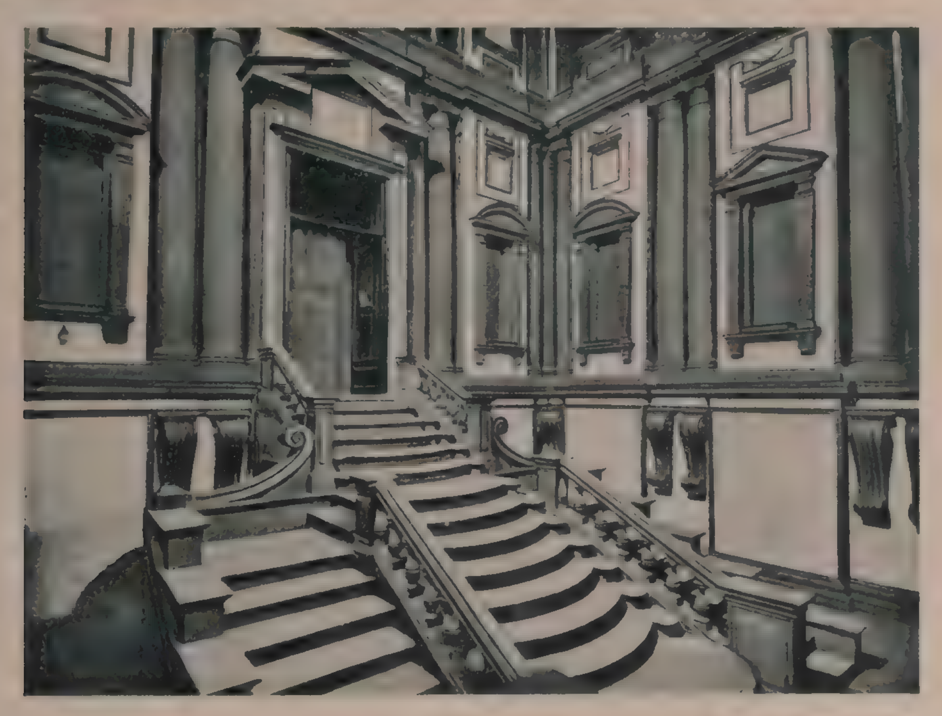


Abb. 159 Florenz, Laurenziana

Der älteste Treppentypus, der für unseren Zeitraum in Frage kommt, ist die Wendeltreppe. Als Nutzform ist sie ein Erbstück der Gotik und geht von alters her Hand in Hand mit der Geschichte des Turmbaues[1]). Die Renaissance hat dann geraden Stiegen den Vorzug gegeben, die Frankl treffend als „Normaltreppen“ bezeichnet. Ihre Entwicklung beginnt etwa mit der Findelhaustreppe in Florenz und sie endigt mit der Treppe des Pal. Farnese in Rom (1536), ohne daß ein wesentlicher Fortschritt nach der künstlerischen oder konstruktiven Seite festzustellen wäre. Das Treppenhaus ist entweder ein allseitig zugemauerter Hof, in welchem die Treppenfigur in mehreren Geschossen repetiert[2]). Oder die Treppenläufe werden einzeln eingewölbt und bilden langgezogene Röhren, die man als gestaffelte Korridore bezeichnen könnte. Hierher gehört Vasaris Uffizien-Treppe und als spätes Beispiel die Scala Regia im Vatikan. Erschwert wird die Treppenbildung ganz allgemein durch die hohen Geschosse, mit denen man in Italien zu rechnen hat, und durch die Mezzanine, die von der Haupttreppe gewöhnlich nicht berührt werden. Man ist also darauf an-

[1] Paul Frankl: Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, S. 89.

[2]) A. Riegl: Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 58/59.

gewiesen, den Anstieg teils durch hohe, unbequeme Stufen, teils durch Läufe von häßlicher Längenausdehnung zu überwinden. In der Laurenzianischen Bibliothek war die Aufgabe zum erstenmal rein künstlerisch gestellt (Abb. 159). Da war lediglich eine Vestibültreppe zu bauen, die ein niedriges Erdgeschoß zu überwinden hatte, ein Instrument, das dem Wohnpalast noch gänzlich unbekannt war. Was aber die Treppe so modern erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß sie einen Hallenraum zur Verfügung hatte, d. h. mit weiteren Obergeschossen nicht gerechnet zu werden brauchte[1]). Michelangelo überträgt also das Prinzip der Freitreppe auf den Binnenraum und schafft somit das Urbild für jene Fest- und Prunktreppen, die im Schloßbau des Spätbarock eine dekorative, vorwiegend nordische Ausdeutung erfahren haben. Die Treppe der Laurenziana spielt in diesem Zusammenhang die gleiche Rolle wie der Kapitolsplatz im Städtebau und die Sixtinische Decke in der Deckenkunst — ein imponierendes Zeugnis für die vorausahnende Geisteskraft Michelangelos und zugleich ein Maßstab für das erschreckende Nachlassen der künstlerischen Qualität, das sich auf dem Wege vom Frühbarock zum Spätbarock bemerkbar macht.

Man muß sich wundern, daß Rom von den Anregungen der Laurenziana nicht den geringsten Gebrauch gemacht hat, obwohl die Freitreppen in Stadt und Land zur Genüge vorgearbeitet hatten, der Raumgeschmack keineswegs kleinlich war und das hügelige Terrain hie und da einen Niveau-Ausgleich innerhalb des Hauses notwendig machte. Daß die Entwicklung einen anderen Weg einschlug, lag wohl zum Teil an dem persönlichen Einfluß Vignolas, der im Schloß Caprarola, von der Festungskunst ausgehend, die Wendeltreppe von neuem aufs Programm setzte (Abb. 160). Durch ihre allseitig abgeschlossene Form ist sie offenbar dieser frühen Phase des Barock gerade brauchbar erschienen[2]), und schließlich war sie ja auch der einzige Treppentypus, der infolge seiner vehementen Steigung mit den römischen Stockwerksystemen mühelos fertig wurde. Jedenfalls ist die Wendeltreppe von Caprarola insofern zur Kunstform durchgebildet, als die Spindel geöffnet und die Wangen in steigende Kolonnaden aufgelöst sind, die dem Emporsteigenden entgegenzukommen scheinen und somit die Drehung mildern. Der Blick durch die offene Spindel, die vom Keller bis zum Dach reicht, gehört nicht eigentlich zur Treppenvedoute. So hübsch er ist, bildet er doch eine Kuriosität für sich. Aus der fortifikatorischen Haltung des Bauwerks erklärt es sich, daß die Treppe in ein Eckrisalit eingestellt ist — ursprünglich hatte sie in Ecktürmen gelegen — und schon damals macht sich der Wunsch geltend, das Treppenhaus zu verdoppeln: der Idealplan sieht zwei symmetrische Wendeltreppen vor, und dieser meist ungestillte Drang nach Pendant-Wirkung zeigt sich fortan bei allen Monumentaltreppen, sofern sie nicht selbst die Mittelachse des Gebäudes einnehmen.

Die römischen Villen haben um die Treppe wenig Umstand gemacht. In der Farnesina war der ganze Grundriß durch die steife, einläufige Treppe verdorben worden, die den rückwärtigen Festsaal aus der Mittelachse herausdrängt. Derartige Härten kommen im Barock nicht mehr vor. Man verzichtet auf monumentale Treppenbildung zugunsten der Wohnsäle und begnügt sich mit Wendeltreppen bescheidenster Art, die um geschlossene Spindeln in engen Treppentürmen emporsteigen, entweder in doppelter Ausführung (Villa Medici, Abb. 149) oder in einfacher (Villa Borghese, Abb. 150). Man lebt vorzugsweise im Garten und hält es nicht für nötig, im Halbdunkel der Casini mit Treppen zu prunken. Stadtpaläste pflegen gegen Ende des 16. Jahrhunderts zwei größere Treppenanlagen zu enthalten, eine gradlinige Flügeltreppe und eine kunstvolle Wendeltreppe, wobei schwer zu entscheiden ist, welche von beiden als die vornehmere gilt: die Wendeltreppe wegen ihrer künstlerischen und konstruktiven Überlegenheit oder die Flügeltreppe wegen ihrer herrschaftlichen Geradlinigkeit, wegen ihres formalen Charakters. Der Quirinalspalast geht

[1]) „Die Treppe liegt frei in der Mitte eines Raumes, dessen Decke mit der Höhenlage der Saaldecke zusammengeht. ... Die Gewöhnung an die neue Treppenform scheint den Umweg über die Freitreppen genommen zu haben." P. Frankl, a. a. O., S. 90.

[2]) P. Frankl: Entwicklungsphasen der neueren Kunst, S. 89.

damit voran, Flügeltreppe und Wendeltreppe nebeneinander zu benutzen, und der Pal. Borghese folgt ihm nach. Für den Borghesischen Säulenhof werden von alters her oberitalienische Vorbilder herangezogen. Um so nachdrücklicher muß festgestellt werden, daß die Treppenbildung auf lokal-römischer Grundlage beruht und von dem luftigen Aufstieg genuesischer Treppen nicht das geringste verspüren läßt. Die Flügeltreppen behalten die alte, röhrenförmige Eindeckung und ragen kaum über die Nutzform heraus. Die Wendeltreppen dagegen nehmen an Künstlichkeit zu: die Rundform wird in barockem Sinn zum Oval ausgedehnt, eine Veränderung, die allerdings weniger künstlerisch als virtuos wirkt. Die Schwierigkeit liegt im Steinschnitt und somit im Bereich der technischen Ausführung. Zugleich wird die Treppe durch die Längsform um ein weniges bequemer.



Abb. 160 Caprarola, Pal. Farnese

Die weitere Entwicklung der römischen Treppenkunst hing vom Pal. Barberini ab und dort ist es Bernini, der sich speziell der Treppenbildung des Palastes angenommen hat. Bernini wirkt als Treppenbildner nicht so originell, als man es sonst von ihm gewöhnt ist. Die ganze Aufgabe lag außerhalb seines tektonischen Geschmacks. Trotzdem ist er häufig für Treppenhäuser in Anspruch genommen worden. Auch der Pal. Barberini enthält zwei Haupttreppen, eine eckige und eine runde, die nach dem Grundsatz des labilen Gleichgewichts zueinander in Kontrapost gesetzt sind. Bernini scheint aus Caprarola eine gewisse Vorliebe für Wendeltreppen mitgenommen zu haben. Noch als alternder Mann hat er sich für die „Scala a lumaca" und ihre Ähnlichkeit mit gewissen Muschelarten interessiert (Chantelou, S. 317). Seine eigentliche Neuschöpfung ist aber der Typus einer vierseitigen Wendeltreppe, die in quadratischem Raume aufsteigt und um eine quadratische Spindel rotiert. Im Pal. Barberini wird diese Treppenform meines Wissens zum erstenmal angewandt. Bernini selbst hat in reiferen Jahren fast ausschließlich davon Gebrauch gemacht und dafür gesorgt, daß sie während des ganzen Hochbarock als der römische Treppentypus schlechthin gegolten hat. Die quadratische Wendeltreppe verschwindet erst mit Berninis Palaststil überhaupt, d. h. in dem Augenblick, wo der Spätbarock von neuem auf die Flügeltreppe zurückgreift und statt der rotierenden Treppen vorwiegend frontal komponierte Treppen in Anwendung bringt. Die große Barberinitreppe war in der Tat ein praktischer und imposanter Bau (Abb. 140). Sie vereinigt gewissermaßen die Energie der Wendeltreppe mit der formalen Schönheit der gradläufigen Treppe. Die Drehung beschränkt sich auf die Eckpodeste, und der Anstieg wird in vier kurzen Läufen mühelos überwunden. Die Eckpodeste sind mit Nischen dekoriert, die in klassischem Sinn Rundformen in das quadratische System hineintragen, und die Steigung wird dadurch variiert, daß Eingang und Ausgang nicht in den Ecken, sondern auf Mittelpodesten liegen. Das ganze ist so sorgfältig abgewogen und so harmonisch mit dem Raum in Verbindung gesetzt, daß man meinen könnte, die Renaissance hätte schon ebenso bauen müssen; es gäbe eigentlich keine Treppenform, die dem reinen Würfelideal des römischen Palastbaues so vollkommen entsprochen hätte, wie gerade diese. In der Tat wirken alle früheren Treppen primitiv dagegen,

und man kann wohl sagen, daß die Binnentreppe erst hier in den Besitz derjenigen Kunstmittel gelangt ist, die sie von gotischen Vorstellungen befreien, d. h. auf das formale Niveau der Renaissancekunst emporheben.

Berninis Louvretreppen gleichen der Barberinischen bis ins einzelne, und doch ist die bauliche Situation eine ganz andere. Vier gleiche, quadratische Treppenhäuser werden in die Ecken des Binnenhofes eingestellt. Die Treppen führen also von der Erdgeschoß-Arkade zur Obergeschoß-Arkade. Mit den Wohn- und Festräumen stehen sie nur indirekt in Verbindung und das zweite Obergeschoß wird gar nicht berührt. Bernini begründet die eigenartige Treppenanlage damit, daß die Zimmerflucht ungeteilt um das ganze Karree herumgeführt werden soll (Chantelou S. 333). Immerhin lehrt der Vergleich mit den Barberini-Treppen, wie weit man, selbst nach römischen Begriffen, von einer praktisch brauchbaren Treppenführung entfernt blieb. Seltsamerweise sind die Ecktreppen im Binnenhof weder ein italienisches, noch ein französisches, sondern ein ausgesprochen deutsches Motiv (Aschaffenburg). Bernini war bekanntlich auch Festungsbaumeister und es ist nicht ausgeschlossen, daß er im Lauf seiner Studien deutsche Festungsmodelle kennengelernt hat.

Auch in Frankreich war der Treppenbau ursprünglich mit dem Turmbau Hand in Hand gegangen. In der Renaissance hatte man die Treppentürme symmetrisch auf die Ecken des Gebäudes verteilt und die Mitte für die Einfahrt freigelassen. Im 17. Jahrhundert kehrt sich dieses Verhältnis um: die Wohnräume rücken in die Ecktürme und die Mitte wird von der Treppe in Anspruch genommen. Savot stellt in seiner Architecture Française (1624) die Forderung auf, die Treppe müsse in der Mittelachse des Gebäudes liegen, und zwar so, daß sie im Körper des Baues eingeschlossen und von außen nicht sichtbar sei. Aber auch diese Lösung hatte keinen Bestand. In der Neu-Ausgabe des Savotschen Werkes durch Blondel d. Ält. (1680) wird die Regel folgendermaßen redigiert: Das Treppenhaus müsse seitlich neben der Achse liegen, damit die Mitte für Durchfahrt und Vestibül offen bleibe[1]).

Die ältesten zentral gelegenen Treppenhäuser, in den Tuilerien und im Palais Luxembourg, vertreten recht verschiedene Typen. Der alte Mittelpavillon der Tuilerien war mit einer ovalen Wendeltreppe ausgefüllt, die ohne Zweifel auf das Vorbild der Quirinalstreppe zurückzuführen war, im übrigen aber durch die Verbindung mit dem räumlichen Ganzen, d. h. mit Pavillon und Dom, sehr wesentlich über das römische Original hinausschritt. Es scheint sogar, daß der Außenbau sich in diesem Fall nach der Treppe gerichtet hat. Denn die etwas exotische Rundform des Pavillons, die später so sehr mißfiel und zum Abbruch führte, kann nur aus dem Treppenbau erklärt werden. Die Treppe galt konstruktiv und künstlerisch als eine der größten Sehenswürdigkeiten von Paris[2]). Trotzdem hat man sie im Jahre 1664 abgebrochen und Levau mit der Erneuerung beauftragt. Blondel berichtet, Colbert persönlich hätte den Abbruch veranlaßt, weil ihm die freie Durchfahrt in den Tuileriengarten wichtiger erschien, als alles andere[3]). Bei seinem Interesse für die Avenue-Anlagen läßt sich diese Stellungnahme leicht erklären. Die Treppe wurde bei dieser Gelegenheit zur Seite gerückt und als dreiläufige Flügeltreppe behandelt, die den älteren Treppentypus inzwischen abgelöst hatte.

Die Treppe im Palais Luxembourg, wie sie bis zum Chalgrin'schen Umbau von 1795 bestanden hat, vertrat dagegen den lokal-französischen Typus, der bis in die Spätzeit François Mansarts, also während des ganzen französischen Hochbarock in Geltung geblieben ist. Man könnte sie eine „hufeisenförmige" Treppe nennen, die in einem quadratischen Raum aufsteigt, diesen nur dreiseitig mit Staffeln belegt und oben hallenförmig in einem sogenannten „Dôme percé" endigt[4]).

[1]) Kurt Cassirer, Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Theoretiker, S. 43.

[2]) Villers, Reisejournal 1654/58. Neudruck Paris 1861, pag. 79.

[3]) Blondel, Arch. Franç. Tome IV Chap. XIX, pag. 77.

[4]) Villers, Reisejournal, pag. 68; über den „Dôme percé" im Treppenhaus von Schloß Meudon, ebenda, pag. 277—81.

Diese hufeisenförmigen Treppen sind nicht gerade von edelster Rasse. Es fehlt ihnen die allseitige Rotation, auf der die formale Abgeschlossenheit der Wendeltreppe beruht hatte, und es fehlt ihnen andererseits jene klare Frontaleinstellung, die ja schon seit der Laurenziana-Treppe als Kunstmittel bekannt war und die späterhin zum Grundprinzip der spätbarocken Flügeltreppe erhoben worden ist. Speziell für zentrale Pavillons eignete sich die hufeisenförmige Treppe schlecht. Der Eintretende blickt nämlich entweder auf eine schräge Treppenwange, die das Ganze aus dem Gleichgewicht bringt, oder er blickt auf ein niedriges Podest, das den rückwärtigen Ausgang verstellt oder zum mindesten einengt[1]). Jedenfalls wurden solche Treppen erst durch den kuppelförmigen Abschluß, d. h. durch räumliche Wirkungen in ein Zentralmotiv zusammengezogen. Günstiger war die Situation, wenn solche Treppen symmetrisch auf die Flügel des Hauses verteilt wurden, wie das im alten Versailles Ludwigs XIII. der Fall gewesen ist. Auch dort verliefen die Staffeln hufeisenförmig und statt des „Dôme percé" hat man sich offenbar mit gemalten Scheinhimmeln begnügt. „L'escalier est fort bien éclairé et pour n'être pas extremément grand il est noble et commode. Il y en a un tout pareil à l'aisle opposé, dont le dôme semble être un ciel ouvert"[2]). Die letzte und größte Zentraltreppe dieser Art ist diejenige von François Mansart in Blois. Sie nimmt den breiten, dreifenstrigen Mittelpavillon für sich in Anspruch, aus dem man durch ein ovales Oberlicht in das Dachgeschoß emporblickt. Mansart steigert also das französische Motiv des „Dôme percé" ins Monumentale und schlägt somit einen Weg ein, den der französische Spätbarock gar nicht benutzen wollte. Denn in den sechziger Jahren hat sich ja die französische Raumkunst von dem Kuppelraum überhaupt losgemacht, und es dauert mehr als 50 Jahre, bis der süddeutsche Barock auf veränderter raumkünstlerischer Basis das alte Idealmotiv wieder aufgreift.

Die Anregung dazu, die Mitte als Vestibül zu behandeln und die Treppe seitlich anzuschließen, geht vom Pariser Privatbau aus und greift von dort aus in königliche Verhältnisse über. Im Hotel d'O, dem Palais der Marquise de Rambouillet (erbaut 1610, bei der Freilegung der Place du Carrousel abgetragen) lag die Treppe bereits seitlich, eine Anordnung, die auf die persönliche Initiative der Marquise zurückgeführt wird[3]). Ebenso verhält es sich im Hotel de Beauvais, wo die Treppe hinter den Appartements an der Hofseite angeordnet ist. Auch im ländlichen Privatbau kommen ähnliche Situationen vor. Mansart selbst läßt sich darauf ein, die Treppe im Schloß Maisons, die dem zentralen Typus von Blois angehört, seitlich neben die Durchfahrt zu stellen und somit den Schwerpunkt von Innenbau und Außenbau derart auseinander zu rücken, wie man es in dieser ehrlichen Architektur gar nicht erwarten sollte. Ob Mansarts Kombinationsgabe in räumlichen Dingen tatsächlich so gering war, oder ob sein Interesse am schönen Einzelraum ihm den Fortschritt zu einer gefälligen Geschoßverbindung versperrte: jedenfalls waren die Verhältnisse der Treppenkunst verfahren, als Louis Levau sich anschickte, reformierend in die Entwicklung einzugreifen.

Die Treppen Levaus unterscheiden sich von denjenigen Mansarts vor allem durch die Abkehr von jeder Idealität. Levau hat am meisten dazu beigetragen, daß die französische Treppenkunst das Praktische dem Schönen vorzog und in logischer Verfolgung ihrer Ziele an ökonomischen Raumspielereien ihr Genüge fand. Zunächst war ja die Ausbildung des Appartement double auf die Verhältnisse des Treppenaufgangs nicht ohne Einfluß geblieben. Während man es früher für herrschaftlich gehalten hatte, die Einfahrt quer durch das Haus zu legen, fährt man jetzt, nachdem die Räume gedoppelt sind, an der Längsseite des Hauses vor. Das Vestibül wird also wohnlicher und die Treppen bemühen sich, durch kleines Format und weiche Materialbehandlung den Wohncharakter nicht zu stören. Levau arbeitet mit zwei Treppentypen, die mit geringen Varianten

[1]) Blondel, Arch. Franç., Tome II, Liv. III, Chap. VIII, tadelt das „échappé si basse"; Grundriß ebenda Pl. 3 u. 4; dazu Brinckmann, Bauk. d. 17. u. 18. Jahrhunderts, S. 194.

[2]) M. de Scudéry, Promenade de Versailles, p. 42.

[3]) Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, Bd. 2, S. 70.

durch sein ganzes Werk verfolgt werden können: mit der T-förmigen Treppe (Escalier à deux rampes opposées), die vornehmlich für seinen Frühstil bezeichnend ist, und mit der sogenannten dreiläufigen Flügeltreppe (Escalier à trois rampes), die erst in vorgeschrittenen Jahren aus seinem Atelier hervorgeht und mit einigen Vorbehalten als die führende Treppenform des Spätbarock gewürdigt zu werden verdient[1]).

Hotel Lambert ruht auf einem niedrigen Souterrain, das leicht zu überwinden war und doch willkommenen Anlaß bot zur Anlage von etwa 20 Stufen, die in kurzen Anläufen zum Hauptgeschoß emporführen (Abb. 126). Man erinnere sich, was Michelangelo aus einer ähnlich günstigen Situation gemacht hatte! Hier drängen sich nun die praktischen Bedürfnisse in den Vordergrund. Die Treppe durfte nicht tief sein, sie mußte die Appartements rechts und den Nebenflügel links gleichmäßig aufschließen und — was das schlimmste war — sie mußte die Obergeschosse mit umfassen. Der Aufstieg beginnt also T-förmig und kann in diesen unteren Partien wenigstens als herrschaftlich bezeichnet werden. Oben geht man dann zu gewöhnlichen Nutztreppen über. Groß ist dieser Baugedanke wahrlich nicht. Was aber damit gewonnen wurde, war vor allem die klare Frontalwirkung der Treppe, die das alte Thema der Wendeltreppe, das Rotationsmotiv, endgültig zu Fall gebracht hat. Auch die T-förmige Treppe neigt zu monumentaler Verdoppelung, obwohl sie sich nicht dazu eignet. So hat Pierre Cottard den Vorschlag gemacht, einen quadratischen Pavillon seines Louvreprojekts beiderseitig mit T-förmigen Treppen zu belegen, so daß die Mitteldurchfahrt frei geblieben wäre (Recueil des Oeuvres du Sieur Cottard, Paris 1686). Das Motiv verfehlt aber seine Wirkung, weil die beiden Treppen sich den Rücken kehren und die Begegnung der Läufe im Obergeschoß, auf die es doch eigentlich ankommt, auf diesem Wege nicht stattfindet.

Obwohl Louis Levau sich der Schwächen seiner T-förmigen Treppen bewußt war, hat er gegen Ende seines Lebens an sehr exponierter Stelle auf seine Jugendschöpfung zurückgegriffen, in der Gesandtentreppe von Versailles (1668). Durch die Erweiterung des Schlosses genügten die alten, hufeisenförmigen Treppen nicht mehr. Außerdem brauchte man den Platz, den sie einnahmen, für Wohnräume. Gleichzeitig hatten sich dann zwischen dem alten Schloß und den alten Marställen zwei Verbindungsflügel ergeben, deren schmale Rechtecke zuerst im Nordflügel, später auch im Südflügel als Treppenhäuser verwendet werden sollten. Die Gesandtentreppe im Nordflügel vermittelte den Zugang zum Appartement des Königs und gehörte somit ihrer sachlichen Bedeutung nach zu den wichtigsten Treppen des Kontinents. Sie hat nur bis zum Jahre 1750 bestanden. Man ist aber durch Stichfolgen von Surugues und Simonneau über ihr Aussehen hinlänglich orientiert[2]). Der schmale, flache Raum war für eine Treppenanlage so ungeeignet wie nur möglich. Außerdem blieb auf der linken Seite der Eckturm des alten Schlosses bestehen, so daß man sich entschließen mußte, auf der rechten einen entsprechenden quadratischen Raum abzutrennen, um nur die einfachste Symmetrie herzustellen. Der Rest war also ein T-förmiger Raum, in den man die Treppe schlecht und recht eingepaßt hat (Abb. 161). Als architektonisches Kunstwerk hat die Gesandtentreppe nie gegolten. Sie verdankt ihre Berühmtheit lediglich den Dekorationen Lebruns, der den kümmerlichen Raum durch Scheinarchitekturen erweitert und statt mit Schönheitswerten, mit allegorischen Respektswerten ausgestattet hat.

[1]) Blondel d. Jg. unterscheidet in seinem Cours d'architecture, Bd. IV, pag. 287—317 die Treppentypen folgendermaßen:

1. Gewöhnliche Flügeltreppe: Escalier à deux rampes alternatives (Pal. Farnese).
2. Runde und ovale Wendeltreppen: Escalier circulaire où elliptique (Quirinal).
3. Quadratische Wendeltreppe: Escalier à quatre rampes (Pal. Barberini).
4. T-förmige Treppen: Escaliers à deux rampes opposées (Hotel Lambert).
5. Dreiflügel-Treppen: Escaliers à trois rampes (Hotel de Lionne).

Wenn die Mittelrampe aus irgendwelchen lokalen Gründen ausfällt, wie in St. Cloud, nennt er die Treppe: Escalier à deux rampes parallèles oder: Escalier à double rampe.

[2]) Die Tafeln von Simonneau erscheinen häufig im Spiegelbild. Der Grundriß macht dann den Eindruck, als ob die Treppe im Südflügel gelegen hätte. Dort lag aber der noch heute bestehende „Escalier de la Reine".



Abb. 161 Versailles, Gesandtentreppe

Während die T-förmige Treppe um 1670 schon veraltet war und im 18. Jahrhundert in Vergessenheit geriet, ist Levaus reiferer Treppentypus, die dreiläufige Flügeltreppe, bis in unsere Tage in Gebrauch geblieben. Ihr Prinzip ist das, den Mittellauf auf ein Podest emporzuführen, dann eine Kehrtwendung einzuschalten und in zwei parallelen Stiegen das Obergeschoß zu erreichen. Diese Treppenfigur war in der Tat vielseitig zu verwenden. Sie war nicht gerade verschwenderisch und doch der Steigerung ins Monumentale durchaus nicht unzugänglich. Sie hielt die Rampen energisch zusammen und bot dem Emporsteigenden zwei klare Fronten, die dann mehr oder weniger triumphal dekoriert werden konnten. Allerdings eignet sich die dreiläufige Flügeltreppe nur für eingeschossige Anlagen. Sobald man sie auf den Etagenbau anwendet und die Figur in mehreren Geschossen wiederholt, verliert sie ihren herrschaftlichen Charakter (Residenz in Eichstätt). Überhaupt wäre die Wirkung der dreiläufigen Treppe dumpf und unmodern geblieben, wenn man es nicht verstanden hätte, die Rampen freischwebend, wie es in der französischen Theorie heißt: à jour zu bilden[1].) Der Emporsteigende sieht die Rampen des Oberlaufs von unten. Bogen und Träger, die den Oberlauf stützen, müssen also durch künstlerische Gestaltung ersetzen, was an Massivität und kristallinischer Festigkeit verloren geht. Meines Wissens hat Levau die dreiläufige Treppe erstmalig im Hotel de Lionne zur Anwendung gebracht, allerdings in einem stumpfen, quadratischen Raum, dem man die Befangenheit einer Erstlingsschöpfung noch deutlich ansieht (Abb. 152). Die naheliegende Schlußfolgerung, daß Flügeltreppen lang sein müssen, um bequem zu sein, hat Levau noch nicht gezogen. Um das Obergeschoß auf so knappem Raum zu erreichen, müssen die Stufen unangenehm steil gewesen sein. Offenbar hat aus diesem Grunde die Bauherrin, Frau de Lionne, sich an Bernini gewandt und seinen Rat für den Umbau des Treppenhauses eingeholt, obwohl ja Bernini der französischen Treppenkunst nichts Brauchbares zu bieten hatte. Wahrscheinlich hat Bernini in diesem Fall, ähnlich wie im Hotel

[1]) Über Escaliers à jour vgl. Blondel, Cours d'architecture, Tome IV, pag. 292—93.



Abb. 162 Venedig, San Giorgio Maggiore

d'Aumont, eine vierseitige Wendeltreppe aufführen wollen. Schließlich verliert er das Interesse an dem Projekt und macht selbst den Vorschlag, die Treppe Levaus beizubehalten (Chantelou, S. 126, 157). Die Nutzanwendung aus den im Hotel de Lionne gemachten Erfahrungen zieht Levau ein bis zwei Jahre später in der neuen Tuilerientreppe, die seitlich von dem neuen Mittelpavillon in drei bequemen, länglichen Rampen emporstieg und zum Urbild geworden ist für die zahlreichen Längstreppen, denen speziell der deutsche Spätbarock so ungeheure räumliche und wirtschaftliche Konzessionen gemacht hat. Die Schwierigkeit lag bei derartigen Treppen weniger im Anstieg, der je nach der Längenerstreckung steiler oder flacher gebildet werden konnte, sondern in den rückwärtigen Verbindungen, die vom Kopf der Treppe seitlich herumführen. In den Tuilerien nahm die Treppe die volle Tiefe des Gebäudes in Anspruch, so daß man nach Norden hin, zum Pavillon de Marsan, die vorgelagerte Terrasse als Korridor benutzen mußte. Sobald man diesen Mangel abstellen und seitliche Galerien zu Hilfe nehmen wollte, gelangte man von der dreiteiligen Treppe zur fünfteiligen, die räumlich und künstlerisch schon wieder neue, progressiv wachsende Ansprüche stellte und die Treppe unweigerlich zum Prunkmotiv emporhob. Frankreich hat sich gescheut, diesen Weg zu gehen. Dagegen ist die deutsche Treppenkunst mit einer wahren Leidenschaft in dieses luxuriöse Fahrwasser eingebogen, unterstützt und angeeifert durch italienische Vorbilder, die Treppen von Genua, Turin und Venedig.

In Genua hatten der Geschmack am Arkadenhof, der dort fröhlicher und allgemeiner ist als in Rom, und die natürliche Bodenbewegung die Treppenbildung begünstigt. Man kennt dort schon im Frühbarock das Spiel divergierender und konvergierender Rampen, die leichten Stützen und schwebenden Bogen, den Ausblick in Gärten und Himmelsvedouten — mit einem Wort den szenischen Effekt, auf den der herbe römische Geschmack sich nie hat einlassen

Abb. 163 Venedig, San Giorgio Maggiore (Mylius)

wollen. Es handelt sich aber in der Hauptsache um Freitreppen, die auf den Norden keinen Einfluß gewinnen können und dem Spätbarock aus dem Grunde nichts zu sagen haben, weil das eigentliche Barockproblem: die Verbindung von Treppe und Binnenraum, von diesen luftigen Gebilden überhaupt nicht berührt wird. Dagegen hat der etwas jüngere, piemontesische Treppentypus, der für Turin und Mailand maßgebend ist, im italienischen und im süddeutschen Spätbarock eine glanzvolle Weiterbildung erfahren. Er beruht darauf, daß dem Gebäude ein Korridor vorgelagert wird, an dessen Enden zwei Flügeltreppen symmetrisch, aber isoliert emporsteigen. Die Vestibüle halten an der Stockwerkteilung fest. Die Treppe hat also noch keinen Totalraum zur Verfügung, und die Flügel, die im Untergeschoß divergieren, pflegen sich im Obergeschoß zwar zu nähern, aber nicht zu vereinigen. Jeder Aufgang könnte als Treppe für sich dienen (Mailand, Brera, 1651; Turin, Pal. Madama 1718). In der Regel werden die Läufe von innen nach außen geschwungen. Die Schlußrampe läuft somit an der Außenmauer entlang, statt sich an die Innenmauer anzulehnen. Alle diese Eigenschaften sind aus einer gewissen Primitivität der Raumvorstellung zu erklären: Italien ist nur langsam zum totalen, hallenförmigen Treppenhaus vorgeschritten, während Frankreich und Deutschland durch ihr Pavillonsystem von vornherein dazu prädestiniert waren. In Italien war es Venedig, das mit dem Treppenhaus von San Giorgio Maggiore den Typus der hallenförmigen Flügeltreppe ausgebildet hat[1].) Der Aufstieg setzt T-förmig an, ein Motiv, das in Genua längst in Gebrauch war, hier aber neuerdings auf die Binnentreppe angewandt wird (Abb. 162, 163). Dann wenden die Flügel hufeisenförmig um, folgen der seitlichen Schmalwand des Raumes und münden in parallelen Rampen auf ein oberes Vestibül. Der Emporsteigende hat also eine Kehrtwendung vollzogen. Man könnte versucht sein, sich eine Renaissancetreppe ähnlich vorzustellen. Aus diesem Grunde hat sie dann auch den Beifall Burckhardts gefunden und einen Neu-Renaissancisten wie Mylius zu detaillierten Aufnahmen angeregt. In Wirklichkeit ist sie ein echtes Barockdenkmal, allerdings von jenem zarten, venezianischen Geschmack, der sich aus statischen Gründen von barocken Massenwirkungen ferngehalten und plastische Disharmonien von jeher verabscheut hatte. Ein Wichtiges blieb dem Spätbarock allerdings zu tun übrig: die Begegnung der Flügel nicht unten, sondern oben zu suchen, d. h. die Treppe lieber unten zu spalten und die Rampen oben giebelförmig zusammenzuführen, so daß die Kehrtwendung unterbleibt und die Vereinigung der Stiegen als das eigentliche Triumphalmotiv behandelt werden kann.

Was der deutsche Spätbarock an Treppen geschaffen hat, macht quantitativ mehr aus als die Summe alles bisher Besprochenen. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als die ersten vierzig Jahre der Epoche, die Zeit von 1660 bis 1700, noch kaum ins Gewicht fallen und mit primitiven Versuchen ausgefüllt sind. Groß und originell baut man sogar erst nach 1720. Andererseits wird das Schlußdatum schwer zu bestimmen sein. Denn im Treppenbau gibt es keine eigentliche Rückbildung. Man kann wohl feststellen, daß von 1760 ab der Geist in den Treppenhäusern ein anderer wird, daß sich hier wie anderwärts eine Rückkehr vom Dekorativen zum Tektonischen geltend macht. Aber der Treppenbau als solcher nimmt an Bedeutung eher zu als ab. Diese eigentümliche Tatsache beruht auf dem Zusammenhang der Monumentaltreppe mit dem öffentlichen Gebäude, das als stärkste Gattung in die Architekturgeschichte einrückt und der Treppe als dem gemeinschaftlichsten aller Räume seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet.

Was den deutschen Treppenbau auszeichnet, ist die Vielheit der Arten. Da steht weltliche Prunksucht neben kirchlicher Würde, elegante Geschmeidigkeit neben barocker Gravität, französische Treppen neben italienischen, die dann je nach Bedarf monumental oder kapriziös behandelt werden. Es fehlt eigentlich nur die individuell-schöne Treppe, wie sie in der Laurenziana vorgebildet war, das Kunstwerk in engerem Sinn, zu dessen Konzeption das Jahrhundert als Ganzes nicht mehr

[1]) Erbaut von Longhena 1644; Cicerone, X. Aufl., S. 368, 373; C. J. Mylius, Treppen-, Vestibül- und Hofanlagen aus Italien. Leipzig, 1867; P. Frankl, a. a. O., S. 92.

fähig war. Zeitlich macht die wenig beachtete Treppe im Schloß Osnabrück den Anfang (1668). Sie ist als dreiläufige Flügeltreppe behandelt, ein Typ, der ja gerade erst in Paris geschaffen worden war und in Deutschland sicher Aufsehen erregt hat. Im einzelnen ist sie von ungeschickten Handwerkern verdorben worden. Zunächst liegt sie nach dem Vorbild des Luxembourg in der Mittelachse und versperrt den Durchgang zum Garten. Weil das Gebäude schmal und ein Risalitvorsprung nicht vorhanden ist, reicht der Platz natürlich nicht aus. Die Treppe hat einen knappquadratischen Raum zu ihrer Verfügung, und weil der nötige Anstieg in diesem Rahmen nicht erzielt werden kann, muß sie am Mezzanin umkehren und repetieren, eine Lösung, die bei der abweichenden Geschoßhöhe zu Monstrositäten führen mußte. Außerdem sind die Rampen noch nicht à jour behandelt, sondern nach Art der ältesten italienischen Flügeltreppen röhrenförmig eingewölbt.



Abb. 164 Rastatt, Treppenhaus

Süddeutschland fährt mit den italienischen Mustern sehr viel besser. So besitzt das Rastatter Schloß eine Doppeltreppe piemontesischen Stils, die vielleicht etwas altmodisch dekoriert ist, als Treppenbau aber keineswegs hinter den italienischen Vorbildern zurücksteht. Nach Turiner Art ist dem Gebäude ein Korridor vorgelagert, an dessen äußersten Enden zwei symmetrische Treppen aufsteigen: flügelförmige Stiegen in stumpfoblongen Treppenhäusern, deren Decke sich in ovaler Arabeske öffnet und den Durchblick in einen kuppelförmigen Dachraum gewährt (Abb. 164). Das Kuppelmotiv, der Dôme percé, könnte an François Mansart erinnern. Es scheint aber, daß Italien aus eigenem Antrieb zu diesen Deckenöffnungen vorgeschritten ist. Speziell in Bologna finden sich eine ganze Reihe ähnlicher Beispiele, die eigentlich nicht aus dem Kuppelbau herzuleiten sind, sondern ein Motiv der Deckenmalerei, die sogenannte Oberlichtillusion, in konstruktive Wirklichkeit zurück übersetzen[1]). Primitiv ist an der Anlage, daß die Treppen so weit auseinanderliegen. Man kann sie nicht als Einheit erfassen, um so weniger, als die Treppenhäuser durch Arkaden von dem Korridor abgetrennt sind: die Vorstellung des Totalraumes hat sich noch nicht durchgesetzt, weder in der Höhenachse, noch in der Breitenachse. Primitiv sind ferner die dekorativen Einzelformen, die scharfkantigen Balauster am Treppengeländer, die ihre Herkunft aus dem Außenbau deutlich zu erkennen geben, und die Fensterfolgen an der Binnenwand, die ja gleichfalls der Außenarchitektur entlehnt sind. Diese Steindekorationen suchen die Treppe gewissermaßen als Freitreppe zu charakterisieren, deren Mauerwerk zu dem mit Teppichen behängten Korridor einen ausdrücklichen Kontrast gebildet haben muß.

Wo man von venezianischen Vorbildern ausgeht und die Entwicklungslinien über Wien laufen,

[1]) Jak. Burckhardt, Cicerone, X. Aufl., S. 372.

bildet der Totalraum die Basis, auf der die Treppenkunst sich entwickelt. Auch ohne Kuppelmotiv entstehen Räume von nahezu kirchlichem Aufwand, in denen sich die Stiege frei und wohlig ergeht. Das Urbild war die Klostertreppe von San Giorgio Maggiore, und im Norden sind es ebenfalls geistliche Bauten, Bischofsschlösser und Abteien, die von der Prachttreppe mit besonderer Vorliebe Gebrauch machen. Sie gilt den Geistlichen nicht als Luxusmotiv, sondern als Ausdrucksmittel, das nächst der Kirche selbst das geistliche Gemeinwesen am stärksten symbolisiert, und



Abb. 165 Pommersfelden, Treppenhaus

da ist der Punkt, wo die öffentliche Baukunst anschließt: Krankenhäuser, Bibliotheken, Rathäuser usw. versehen sich mit Prachttreppen und suchen durch machtvolle Eintrittshallen über die Ärmlichkeit der Einzelzelle hinwegzutäuschen.

In Pommersfelden hat man dem Treppenhaus zuliebe den Außenbau empfindlich geschädigt. Es füllt einen Mittelpavillon, dessen gewaltiges Volumen zu den Flügeln einen unzarten Kontrast bildet, etwa so, wie eine Abteikirche sich von der Klausur abhebt, und darin besteht auch ferner-



Abb. 166 Dresden, Landhaus

hin der Nachteil dieser venezianischen Treppenhäuser, daß sie allzu große Pavillons beanspruchen (Dresden, Landhaus). Die übergroßen Formen hat man dann durch eine hochbarocke Dekoration zu gliedern versucht, die im Baubeginn schon altmodisch war, den kirchlichen Eindruck verstärkte und von den Zeitgenossen als schwerfällig empfunden wurde. Die Markgräfin von Bayreuth findet die Eingangspartie geradezu entstellend[1]). Aber auch sie kann sich dem grandiosen Eindruck nicht verschließen, den die weiträumige Treppenhalle auslöst (Abb. 165). Denn hier haben sich kirchlicher, fürstlicher und theatralischer Pomp zu einem seltenen Effekt zusammengefunden. Die Schönheit der Treppenführung beruht auf der Begegnung der Rampen im Obergeschoß, die erst im deutschen Spätbarock als Hauptmotiv ausgebildet worden ist, auf dieser pathetischen Mittelagraffe, die alles übrige niederhält und eine unbedingte, dekorative Einheitswirkung hervorbringt. Selbst die Galerien, die als zweites Hauptmotiv in Frage kommen und den Totalraum nach dem Maßstab normaler Geschoßhöhen zu gliedern bestimmt sind, wirken als Beiwerk, obwohl sie edler dekoriert sind als die Treppe selbst und ihre Ausführung offenbar einem jüngeren, der Pariser Eleganz nicht völlig abgewandten Künstler zugefallen ist. Die schlanken, korinthischen Säulen erinnern an Mansarts Schloßkapelle in Versailles. Dagegen scheint mir die Hermenarchitektur des Obergeschosses, die den Steinbau allzu durchsichtig in Holz- und Stuckformen überführt, aus dem Formenschatz der Galli-Bibiena zu stammen, die ihre Theaterlogen ähnlich zu dekorieren pflegten. Die Frage muß vorläufig offen bleiben, ob ein Bibiena persönlich diese Formen in Vorschlag gebracht oder etwa Hildebrandt die Vermittlung übernommen hat[2]).

Die Weiterbildung dieser Doppeltreppen zur intimen Raumwirkung des Rokoko ist nur selten gelungen. Es gibt eigentlich nur ein Beispiel dafür, im Dresdener Landhaus, dessen Treppe in Form und Ausdruck schon nicht mehr der italienisch-süddeutschen Gruppe zugerechnet werden kann. (Erbaut von Friedrich August Krubsacius, 1770; Abb. 166.) Es ist eine in eleganten Kurven geschwungene, französische Hoteltreppe, die man etwa nach dem Vorbild des Hotel d'Evreux verdoppelt und nach Art der venezianischen Treppen im Triumphbogen zusammengeführt hat[3]). Der Aufstieg stellt das letzte dar, was weltmännische Bequemlichkeit ersinnen kann. Von vornehm umrissener Plattform wendet sich die Treppe zunächst rückwärts, der Fahrtrichtung entgegen. Dann

[1]) Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, französische Ausgabe, Braunschweig 1810.

[2]) Wie Herr Dr. Karl Lohmeyer mir mitzuteilen die Güte hat, wird sich die Beteiligung Hildebrandts an dem Pommersfelder Treppenhaus voraussichtlich auch urkundlich belegen lassen.

[3]) Brinckmann, Bauk. 17. u. 18. Jahrh., S. 248—49 mit Abb. 266.

biegt sie langsam um, wobei sie von dem Kunstmittel kurvig geschweifter Stufen Gebrauch macht[1]), und erreicht in nochmaliger Biegung das Obergeschoß. Die Wendungen werden bezeichnenderweise nicht mehr auf den Podesten, sondern im Lauf selbst vollzogen. (Escalier à quartiers tournants.) Die Podeste dienen nur noch der Verlangsamung des Aufstiegs. Auch hier liegt der Fall so, daß man die bequeme Weiträumigkeit der Treppe mit einem monströs aufgeblähten Mittelpavillon erkaufen muß, und dieses Mißverhältnis steigert sich zur Paradoxie durch die Tatsache, daß die Dekoration der Innenwände schon wieder klassische, dem Außenbau entlehnte Formen zur Anwendung bringt.

Nachdem der Versuch von Osnabrück, die französische Dreiflügeltreppe in Deutschland einzuführen, fehlgeschlagen war, ruht das Motiv fast ein halbes Jahrhundert lang. Erst um 1715 sind die italienischen Modelle so weit veraltet, daß man auf den französischen Typ zurückgreift. Und doch hat der italienische Geist nachgewirkt. Obwohl die Dreiflügeltreppe die Oberhand gewinnt, hält Deutschland fest an dem monumentalen Format und der kirchlichen Pathetik, die es aus Italien übernommen hatte. Zu einer Zeit, als in Frankreich Hof und Adel schon längst der kapriziösen Treppe den Vorzug geben, haben die deutschen Souveräne noch immer Prunktreppen gebaut, bis in den Klassizismus hinein, der von neuem italienische Monumentalformen nach dem Norden trägt. In Schleißheim läßt sich der Übergang zur französischen Mode deutlich beobachten (Abb. 167). Zuccali war von schwerfälligen römischen Wendeltreppen ausgegangen, die in die Hofecken eingestellt werden sollten. Für den Mitteltrakt war aber eine eigene Festtreppe erforderlich, die Zuccali ursprünglich piemontesisch behandeln wollte. Rechts und links vom großen Saal sollten symmetrische, zweiarmige Stiegen in isolierten Treppenhäusern emporsteigen (München, Kartensammlung des Reichsarchivs, Plan 8272). Erst durch Effners Eingreifen scheint Zuccali den Plan gefaßt zu haben, die Doppeltreppen aus je drei Läufen zu bilden (Hauttmann, Jos. Effner, Taf. XIII). Später tritt dann der typische Fall ein, daß man von dem Motiv der doppelten Treppenhäuser überhaupt absieht und alle künstlerischen und materiellen Kräfte auf das eine Treppenhaus konzentriert. Schließlich ist die Treppe nach Effners Modell in Angriff genommen und erst im Laufe des 19. Jahrhunderts unter Verwendung alter Werkstücke ausgeführt worden (1847—48).



Abb. 167 Schleißheim, Treppenhaus

Allerdings hatte man bei diesem Treppenbau von vornherein zu wenig auf den Raum geachtet. Das quadratische Treppenhaus, wie es aus den älteren, halbrömischen Grundrissen Zuccalis

[1]) Das Motiv der in Kurven geschwungenen Stufen ist meines Wissens von Alexis Delamaire erdacht und in seinen Hotelbauten wiederholt angewandt worden (Hotel Soubise). Vgl. Oeuvres de M. Delamaire, 1714. Manuskript, Staatsbibliothek München. Cod. icon. 187.

überkommen war, eignete sich für eine Flügeltreppe überhaupt nicht. Außerdem mußte ein auffallend hohes Erdgeschoß mitsamt dem Mezzanin überwunden werden. Die Folge davon ist, daß der Aufstieg steil und unbequem ausfällt. Oben mündet die Treppe nicht auf ein Vestibül, sondern unmittelbar in den zweistöckigen Festsaal, der nach italienischer Sitte zugleich als Vorplatz dient und ähnlich wie in Rastatt durch offene Arkaden vom Treppenhaus getrennt ist. Die rückwärtige Verbindung nach dem Südflügel ist durch schmale Balkons hergestellt, die an der Wand entlang laufen. Zuccali hatte ihnen die Breite eines Korridors zugemessen. Effner behandelt sie nur als Degagements, um die Treppenläufe selbst entsprechend breiter bilden zu können. Die Wanddekoration arbeitet noch immer mit Elementen, die dem Außenbau entnommen sind. Man spürt aber, daß die Krisis zwischen innen und außen bereits im Gange ist. Die Formen werden intimer, teils weil der Außenbau selbst seine kristallische Härte verloren hat, teils weil die Treppe ihre Herkunft von der Freitreppe mehr und mehr verleugnet und das alte Barockthema der Binnentreppe in letzter Stunde einer konsequent innenarchitektonischen Lösung entgegengeführt wird.

Die Treppe von Brühl ist wahrlich kein Meisterwerk, und doch ist sie in vieler Hinsicht die typische Treppe des westdeutschen Spätbarock (Abb. 168). Für ihre räumliche Mißgestalt ist nicht etwa Neumann verantwortlich, der den Ausbau geleitet hat, sondern Joh. Conrad Schlaun, der in allzu jungen Jahren mit der Anlage des Schlosses betraut worden ist. Ein bedeutender Raumkünstler ist ja Schlaun nicht gewesen und seiner italienischen Schulung konnte er nicht entnehmen, daß man dem anspruchsvollen Motiv des Treppenhauses gelegentlich alles übrige opfern, d. h. das ganze Schloß eigentlich um die Treppe herumbauen müsse. Möglicherweise hat Schlaun eine ganz andere, italienische Treppenform im Auge gehabt, so daß man die Einführung der Dreiflügeltreppe aus dem nachträglichen Eingreifen Neumanns erklären müßte. Jedenfalls war der quadratische, die ganze Tiefe des Gebäudes ausfüllende Raum für eine Dreiflügeltreppe um vier bis fünf Meter zu kurz. An den Podesten muß also gespart werden, so daß der Eindruck von Größe in architektonischem Sinn nicht zustande kommt. Die Decke ist zwar als Dôme percé behandelt, und wenn man eine rotierende Treppe im Sinne des älteren Mansart oder Berninis in den Raum eingepaßt hätte, die das Interesse nach oben gelenkt hätte, wäre die Wirkung sicher stark gewesen. So aber wird durch die Dreiflügeltreppe ein Längenbedürfnis hervorgerufen, das von dem vorhandenen Raum nicht befriedigt wird. Wenn der Aufstieg trotzdem bequem ausgefallen ist, so liegt das an dem günstigen Umstand, daß das Erdgeschoß niedrig und ein Mezzanin nicht vorhanden war. Die Stufenhöhe konnte also um eine Kleinigkeit unter dem Normalmaß zurückbleiben, und das Zeitalter war ja nur allzu bereit, einen Zuwachs an Bequemlichkeit als architektonische Qualität zu empfinden. Im übrigen hält man sich an das Prunkbedürfnis und sucht durch dekorative Verkleidung, die an anderem Ort vielleicht recht gut gewirkt hätte, die baulichen Fehler zu verstecken. Die Dekoration wird begünstigt durch die klare Zweifronten-Einstellung, die sich aus der Treppenform ergibt. Der Emporsteigende hat eine Prunkfassade vor sich und erblickt nach der Kehrtwendung eine zweite, ganz ähnliche Fassade, während die Seitenwände mit ihrer Fensterarchitektur kein Interesse beanspruchen. Was aber den spätbarocken Eindruck zu einem vollkommenen macht, ist die Anwendung von Zimmerdekoration im Treppenhaus, eine Gleichsetzung baulicher und wohnlicher Werte, die weder früher noch später auch nur annähernd erreicht worden ist. Denn vorher hatte ja die Vorstellung der Freitreppe noch immer nachgewirkt und später sorgt der nahende Klassizismus wieder für stabilere Formen. Hier aber hat man das Tragsystem und seine Prinzipien, hat man die Gebälke, die Tür- und Fensterformen mit einer Nonchalance behandelt, die jeder individuellen Betrachtung Hohn spricht und teils auf die Flüchtigkeit des dekorativen Geschmacks, teils auf den engen Gesichtskreis der lokalen Gipsformer zurückzuführen ist. Hier hat man die bedenkliche Konsequenz gezogen, das Treppenhaus mit stuckierten Panneaux zu gliedern, während die französischen Treppen sich von jeher eine schlichte „architecture mâle“ zur Pflicht gemacht hatten. Die verglasten Türen wirken wohnlich, salon-



Abb. 168 Brühl, Treppenhaus

mäßig. Die Rampen schweben auf leichten Bogen, die so unklassisch wie möglich in Kurven gezogen sind und im Anfallspunkt von figürlichen Gruppen getragen werden, von barocken Karyatiden, die aus dem französischen Kunstgewerbe in diesen monumentalen Zusammenhang übergehen. Statt der schweren Steingeländer erscheinen schmiedeeiserne Gitter, die in ihrer Art als Meisterwerke bezeichnet werden müssen und kaum zum zweitenmal diese außerordentliche Grazie zur Schau tragen. Wo aber die Dekoration sich mit den Bauformen als solchen auseinandersetzen muß, versagt sie völlig. Man hat da eine kraftlose Geschoßteilung eingeführt, um die Felder zu verkleinern, und die Breite in fünf Abschnitte zerlegt, die mit dem Treppenlauf nicht einmal harmonieren. Die vorgekröpften Doppelsäulen hat offenbar Leveilly beigesteuert, der am Koblenzer Tor in Bonn ähnliche Schmuckformen verwendet hat. Aber wie könnte man sie in diesem Zusammenhang ernst nehmen? An der Nordwand schweben sie auf Konsolen, deren elephantine Bildung man nur aus Platzmangel gutgeheißen hat[1]), und die Hermen des Obergeschosses haben das Tragsystem nicht fortgeführt, sondern abermals unterbrochen. Sie stehen seitlich über den Panneaux, und das letzte von formaler Degeneration bieten dann die Kurfürstenbilder, die oberhalb der Türen in läppische Rocaillerahmen eingelassen sind. Man muß annehmen, daß Neumann mit dem Bau wenig zufrieden gewesen ist, und daß er, abgesehen von seiner formellen Oberleitung, die Ausführung recht gern den lokalen Meistern überlassen hat. Jedenfalls hat er in seinen eigenen Bauten, vornehmlich in Würzburg, das Problem der Treppe nicht nur scheinbar monumental, sondern wahrhaft monumental zu lösen gewußt.

Es ist ein Verdienst Neumanns, das vielleicht nicht genügend gewürdigt wird, die Treppe als Längenraum gestaltet zu haben, eine Bauidee, die vom Klassizismus übernommen und dogmatisch verhärtet wird. Man mag sich wundern, daß der nahliegende Gedanke, die Flügeltreppe zu dehnen, erst so spät auftaucht; daß gerade der Treppenbau noch so lange an quadratischen Räumen festhält, obwohl die Wohnräume schon seit einem halben Jahrhundert zu eleganten Längsformaten übergegangen waren. Die Würzburger Treppe ist in dieser Hinsicht Programmbau (Abb. 169). Wie aus den Plänen hervorgeht, ist gerade die Treppe eine Frucht jahrelanger Beratung gewesen, in der sich Neumann Schritt für Schritt von anderen hat vorwärts treiben lassen. Im ältesten Plan erscheinen noch quadratische Wendeltreppen, die symmetrisch nach oben führen. Im nächsten Stadium folgen piemontesische Flügeltreppen, die seltsamerweise nicht symmetrisch, sondern beide nach rechts gebrochen sind. Ohne Zweifel ist ein dritter Entwurf, der die gleichen Treppen dreiläufig behandelt, auf den Einfluß der Schleißheimer Projekte zurückzuführen. In dieser Form gehen die Pläne nach Paris und Wien. Das Motiv der Doppeltreppe, das bisher für Boffrand in Anspruch genommen wurde, ist also deutsches resp. italienisches Erzeugnis. Boffrand wird sich darüber erstaunt haben. Er läßt die Doppeltreppe bestehen, dehnt aber die Treppenhäuser ins Längliche. In Wien endlich ist die rechte Treppe weggestrichen, die linke dagegen nochmals verlängert worden, und annähernd in dieser von Hildebrandt vorgeschlagenen Form hat Neumann den Bau ausgeführt. Die Treppe in ihrem heutigen Ausmaß zu verdoppeln ist also nie erwogen worden. Denn abgesehen von finanziellen Hindernissen hätten zwei derart große Treppenhäuser in der Mitte durch einen entsprechenden Kuppelsaal vereinigt werden müssen, um den gewünschten Totaleffekt zu erzielen. Dann hätte aber der Außenbau geschädigt und auf die räumliche Steigerung vom Vorsaal zum Kaisersaal verzichtet werden müssen. Das Erdgeschoß ist von bedeutender Höhe, schon allein wegen der Mezzanine, die in den Flügeln eingeschaltet werden sollten. Da aber an der Länge des Treppenhauses nicht gespart zu werden braucht, entwickelt sich der Anstieg bequem und ohne Pressung. Die Läufe sind durch Nebenpodeste unterbrochen. An den Schmalseiten bleiben breite Korridore stehen, die gleichfalls von dem räumlichen Überfluß zeugen. Auch die Breite ist ausreichend: fünf Schiffe von gleichmäßig

[1]) Abgebildet bei Wilh. Pinder, Deutscher Barock, S. 75. Man vergleiche damit das Konsolenmotiv in Michelangelos Laurenziana-Treppe (Abb. 159).

abnehmender Dimension (Mittellauf 4,25 m; Seitenläufe 3,50 m; Galerie 3,25 m). Die Einteilung der Schmalwände folgt genau diesem Schema, so daß die Treppen sauber auf die beiden Türen der Salle des Gardes ausmünden [1]). Die Wanddekoration ist nicht nach Neumannschen Plänen, sondern im zartesten Louis-seize ausgeführt worden. Wie aus Entwürfen hervorgeht, hatte Neu-



Abb. 169 Würzburg, Residenz

mann den Wänden eine blühende Rocaille-Dekoration zugedacht, die Tiepolos Deckenbild vielleicht gehoben, die Treppe selbst jedoch empfindlich geschädigt hätte. Die frühklassische Dekoration

[1] Die Wandjoche verhalten sich folgendermaßen:

Rastatt . . . . 2×3 Joche
Schleißheim . . . . 3×3 „
Brühl . . . . 3×4 „
Würzburg . . . . 5×6 Joche
Trier . . . . 3×5 „



Abb. 170 Trier, Kurfürstliches Palais

mit ihren schlichten Pilastern, den sorgfältig profilierten Gesimsen, den streng linearen Tür- und Fensterrahmen läßt den Bau würdiger erscheinen, und man wird den Neumannschen Rocaillen um so weniger nachtrauern, als mancherlei Motive, die in Brühl so abstoßend wirken, in Würzburg vollends aufgebraucht worden wären. Die heutige Dekoration scheint mir zwischen Spätbarock und Klassik glücklich die Mitte zu halten. Sie wirkt nicht schal, sondern ernst und besteht somit die schwerste Probe, die dem sterbenden Rokoko auferlegt werden konnte: die alte und die neue Zeit begegnen sich auf dem Boden einer wahrhaft monumentalen Baugesinnung.

Das letzte Jahrzehnt des Barockstiles hat keinen neuen Treppentypus mehr hervorgebracht. Man begnügt sich mit Abwandlungen der Dekoration, die modischer Natur sind, und verbessert den Aufstieg entweder nach der bequemen oder nach der praktischen Seite. Im ersteren Fall wird Raum verschwendet, im letzteren mehr gespart als nötig wäre. Die typischen Beispiele liegen dicht benachbart in Trier: die Prachttreppe im kurfürstlichen Palais und der geschickte Aufgang im Palais Kesselstadt. Die kurfürstliche Treppe, von Neumanns Schüler Johann Seiz erbaut, folgt genau dem Würzburger System, wenigstens in der Lagerung der Stufen und Podeste (Abb. 170). Die Bedingungen des Aufstiegs lagen eher noch günstiger als dort: das Erdgeschoß war ungewöhnlich niedrig und konnte in ähnlich proportioniertem Raum bequem überwunden werden, Verhältnisse, die in minimal niedrigen Stufen und überreichlichen Podesten zum Ausdruck kommen (Escalier à repos). Die Steigung ermüdet sogar durch die allzu große Langsamkeit. Ein Rückblick auf die Laurenziana-Treppe lehrt drastischer als jede Spezial-Untersuchung, worin sich der Spätbarock von dem Frühbarock unterscheidet, und was uns dennoch berechtigt, zwei so verschiedene Denkmäler unter der gleichen Stilbezeichnung zu subsumieren. Hier wie dort das barocke Kampfmotiv. Dort kämpft der gestaltende Künstler gegen die formlose Materie, hier rechnet die Treppe

mit der menschlichen Trägheit als einem unabänderlichen Faktum. Beide Räume sind malerisch aufgefaßt. Aber was versteht man darunter? Dort die Disharmonie der Massen, die durch künstlerische Mittel nicht gerade in einen Wohlklang, sondern eher in eine dramatische Schönheitswirkung aufgelöst wird. Hier äußert sich das Malerische im Ornament. Die Wände haben nicht mehr den Mut, sich auf Gewichtsprobleme einzulassen, aber im Treppengeländer hat sich ein Lavastrom zu realistischen Rocaillen verhärtet, die über das Bereich des Handwerklichen nicht herausragen, die aber trotzdem Jahrhunderte malerischer Sehgewöhnung zur Voraussetzung haben. Endlich sind beide Räume im Sinne der Einheit konzipiert. In der Laurenziana ist es die Einheit des seelischen Ausdrucks, die nur ideell vorhanden ist, d. h. von Fall zu Fall geistig erzeugt werden muß. In dem Denkmal der Spätzeit dagegen beruht der Einheitseffekt auf der absoluten Vorherrschaft der Dekoration. Die Formen sind entwertet, die Künste sind entwertet, die Menschen sind entwertet. Was übrig bleibt, ist das Spiel einer unverantwortlichen Autokratie. Die Qualitätsfrage erledigt sich damit von selbst. Denn wie hätte Qualität geschaffen werden sollen in einer Zeit, die das Wirken des Genies in seinen tiefsten Voraussetzungen negiert hatte?

Was die Treppe trotz alledem moderner erscheinen läßt als die Würzburger Treppe, und was sie dem Klassizismus so naherückt, ist die Preisgabe der à-jour-Fassung und die Rückkehr zur massiven Steinrampe. Man steigt wieder zwischen Mauern empor, wie ehemals, und der Raum beginnt sich schluchtartig zu verengen, ein ernster aber unbehaglicher Eindruck, der sich im Klassizismus gelegentlich bis zur Beklemmung gesteigert hat.

Rückbildung.

Der Klassizismus zeigt im Treppenbau wenig Prinzip. Wo man zum bürgerlichen Etagenbau zurückkehrt, nimmt zunächst die praktische Bedeutung der Treppe zu. Dagegen hat das eigentlich klassische Motiv der Eingeschossigkeit hie und da Treppenanlagen überhaupt überflüssig gemacht. Und in denjenigen Fällen, wo Prachttreppen gebaut werden sollen, übernimmt man die spätbarocke Längstreppe, die dann allerdings in fortschreitender Abstraktion zur absoluten Längstreppe, d. h. zur einläufigen Treppe gestreckt zu werden pflegt. Doch kommen je nach der Situation auch Kehrpodeste in Anwendung (Karlsruhe, Rathaus; Paris, Louvretreppe). In der Dekoration hatte ja der Frühklassizismus die Rückkehr zu tektonischen Formen bereits in die Wege geleitet und im Zusammenhang damit ändert sich die Rolle des Ornaments. Es verliert seine dekorative Bedeutung und kehrt in den Dienst der Architektur zurück, aus dem es hervorgegangen war — Wandlungen, die nicht in der Treppenkunst allein, sondern in der klassizistischen Raumkunst überhaupt in Erscheinung treten.

Einer der ersten Architekten, die die Nüchternheit zur absoluten Längstreppe aufbringen, ist Michel d'Ixnard, der bereits um 1764 eine solche für das Schloß des Fürsten von Hohenzollern in Hechingen entwirft[1]). Ausgeführt ist sie meines Wissens nicht. Dafür trägt das Schloß in Koblenz den gleichen Gedanken in monumentalster Fassung vor, in jener abstrakten Form, die für die Denkweise des Empire so außerordentlich bezeichnend ist[2].) Die Treppe legt sich nach links in die Breitachse des Gebäudes, wie man es von den älteren Flügelbauten her gewöhnt war. Da aber das Kehrpodest fehlt, mündet sie an einer Stelle, wo man eigentlich gar nicht hin will, und es bedarf rückläufiger Galerien, um die Verbindung nach dem Mittelpavillon herzustellen. Schön wirkt ein solcher Umweg natürlich nicht, und es geschieht daher mit einer gewissen Folgerichtigkeit, wenn der reife Klassizismus die Treppe in die Tiefenachse des Gebäudes einstellt. Die Staatsbibliothek in München bietet ein Beispiel dafür, wie die Treppe sich der Tiefenachse bemächtigt und in geradem Aufstieg den Oberstock erreicht[3]). Aus kahlen Höfen, die sie durchquert, empfängt sie

[1]) Recueil d'architecture de M. d'Ixnard, Straßburg 1791, Tafel 20.

[2]) Abbildung ebenda Tafel 24.

[3]) Erbaut von Friedrich v. Gärtner 1832; vgl. Frankl, Entwicklungsphasen, S. 94.



Abb. 171 München, Staatsbibliothek

schräges Oberlicht, das von beiden Seiten symmetrisch einfällt (Abb. 171). Ein Mitteldurchgang, der bedauerlicherweise verstellt ist, führte zum Lesesaal. Rückläufige Galerien, die massiv gewölbt und durch Säulenarkaden von dem Mittelschiff getrennt sind, bilden die ideale Brücke vom rückwärtigen Flügel zur Straßenfront. Man beachte, wie sich der Wortschatz geändert hat: Drei Schiffe, schräges Oberlicht, Arkaden und Wölbungen — sind das nicht die Formen der christlichen Basilika, die in romantischem Sinn Geistiges kirchlich zu deuten bestimmt sind? Was aber den Treppenbau des Klassizismus erst wirklich mit der Renaissance, mit der Antike und mit dem Süden überhaupt verknüpft, ist die Rückkehr zur monumentalen Freitreppe. Weinbrenner bildet sie noch vorwiegend bürgerlich, als Doppelstiege im Freien. Schinkel und Klenze dagegen erheben die Freitreppe zu jener göttlichen Höhe, auf der sie im Altertum gestanden hatte. In breitgelagerten Stufen geht es aufwärts zum Portikus oder zur Kolonnade. Die Freitreppe wird zur Tempeltreppe und wäre auch als solche verehrt worden, wenn nicht das nordische Klima ihre Wirkung beeinträchtigt hätte. Ein Volk, das nicht im Freien zu leben und zu lagern gewöhnt ist, benutzt auch die Freitreppe nicht mit der nötigen Andacht. Die Masse schreitet achtlos und eilig darüber hinweg.

DIE DEKORATION

Deckenbildung. Wandbildung. Kunstgewerbe.

Die Geschichte der Dekoration ist noch nicht geschrieben, und was hier davon vorgebracht wird, kann nur die Richtung anzeigen, in der die Probleme liegen. Zunächst ist es schwierig zu definieren, was man unter „Dekoration" überhaupt versteht. Allgemein kann man wohl sagen, daß eine bestimmte Kunstgattung damit bezeichnet wird, die zwischen hohen und niederen Künsten die Mitte hält, beide im Sinne eines Totaleffekts zu verschmelzen strebt und in vorwiegend schmückendem Sinne interpretiert. Aus dieser Mittelstellung ergibt sich die Möglichkeit, daß die einzelne dekorative Arbeit bald mehr den hohen, bald mehr den niederen Künsten zuneigt. Es gibt Dekorationen, die in ihren Bestandteilen sich dem hochwertigen Einzelkunstwerk nähern, wobei man von Fall zu Fall feststellen muß, ob architektonische, malerische oder plastische Wirkungen die Führung haben. Andere wieder arbeiten ausschließlich mit Elementen, die dem Kunstgewerbe und der Ornamentkunst angehören, nicht selten zum Vorteil der eigentlichen Prachtwirkung. Aber diese Fälle, in denen die Dekoration sich mit Entschiedenheit zur Anlehnung nach oben oder unten entscheidet, sind doch vereinzelt. In der Regel benutzt sie ihre mittlere Stellung zur Herstellung eines Ensembles aus sämtlichen Künsten, über dessen Zusammensetzung man sich in der Regel keine Rechenschaft gibt. Ich möchte es auch gar nicht befürworten, Dekorationen unter allen Umständen auf den Anteil zu analysieren, den die verschiedenen Künste daran genommen haben. Denn künstlerisch pflegen sie ja nicht auf Analyse, sondern auf Synthese angelegt zu sein. Die Einheit der Künste bildet geradezu einen Bestandteil der künstlerischen Konzeption. Trotzdem wird die Kunstwissenschaft nicht umhin können, ihre vorgezeichneten Methoden, selbst wenn es sich nur um ein Experiment handelte, an die dekorativen Kunstwerke heranzutragen.

Zweitens umfaßt das Wort „Dekoration" einen engeren oder weiteren Umkreis von Gegenständen. In engerem Sinn versteht man darunter stabile Dekorationen, d. h. solche, deren Bestandteile mechanisch zu einem Ganzen verfestigt sind. Man kann nichts ab- und zutun, und diese mechanische Einheit wird bewußt oder unbewußt zur Steigerung der künstlerischen Einheit herangezogen. Die stabile Dekoration bietet ja in der Tat große Vorteile. Die spezifische Mischung der Künste, wie sie von Fall zu Fall vorliegt und die in jedem Fall ein subtiles Ding ist, wird unverrückbar festgehalten. Die stabilen Dekorationen bieten insofern dem Historiker ein zuverlässiges Studienmaterial. Außerdem aber sind sie diebessicher. Es gibt eine Fülle von dekorativen Aufgaben in öffentlichen Hallen, Loggien, Korridoren, Gartenhäusern, wo die Bewachung nicht ausreichend ist und man schon aus diesem Grunde vorzieht, die Dekoration durch Stabilisierung dem Zugriff des Publikums zu entziehen — was freilich nicht ausschließt, daß diese Dekorationen für den Gebrauch der Herrschaft durch mobile Gegenstände, durch Teppiche, Gobelins, Mobiliar aller Art ergänzt werden. In weiterem Sinne umfaßt aber das Wort Dekoration den ganzen Umkreis mobiler kunstgewerblicher Gegenstände, bis herab zu den Girlanden und Blumen, die als vergänglichstes Element in die Dekoration einbezogen zu werden pflegen. Alle diese Dinge können dekorativ gruppiert, d. h. „arrangiert" werden, ganz unabhängig davon, ob sie in der Herstellung spezifisch dekorativ gemeint waren.

Aus dieser erweiterten Fassung des Begriffes „Dekoration" ergibt sich die weitere Erkenntnis, daß es sich hier nicht nur objektiv um eine Kunstgattung, sondern auch um eine subjektive Einstellung, d. h. um ein dekoratives Sehen handeln kann, zu welchem die verschiedenen Menschen, die verschiedenen Orte und die einzelnen historischen Epochen ganz verschieden disponiert ge-

wesen sind. Es besteht kein Zweifel darüber, daß ganze Städte, wie z. B. Genua und Venedig, hervorragend dekorativ interessiert waren. Es gibt gesellschaftliche Klassen, insbesondere den französischen Adel, die aus ihrer soziologischen Struktur heraus zunächst dekorativ eingestellt sind. Es gibt Rassen, deren flüchtiges Temperament in erster Linie Dekoration gefordert hat. Aus der Tatsache nun, daß das dekorative Moment bald im Objekt, bald im Subjekt begründet sein kann, entstehen gelegentlich Abweichungen zwischen dem Charakter des Kunstwerkes und der Art der Auffassung, die an die Grenze des Bizarren führen. So sind die ernstesten aller Kunstwerke, die Sixtinische Decke und die Mediceergräber, die wahrlich nichts Dekoratives in vulgärem Sinn an sich haben, von nachgeborenen Dekorateuren mit besonderer Vorliebe ausgenutzt und in gewissenloser Weise dekorativ ausgebeutet worden. Und umgekehrt macht die moderne kunstwissenschaftliche Betrachtung vielfach den Fehler, in allerhand Dekorationen, die lediglich dekorativ gesehen sein wollen, einen individuellen Sinn hineinzutragen, oder dekorative Arbeiten mit dem Maßstab vollwertiger Kunstleistungen zu messen. Wer einen Festsaal des 18. Jahrhunderts ebenso individuell betrachtet wie einen Festsaal des 16. Jahrhunderts, wird zu falschen Resultaten kommen. Lebrun oder Tiepolo waren eben keine Genies, sondern Dekorateure, die letzten Endes aus einem historischen Zusammenhang begriffen werden müssen. Es handelt sich da um die Frage, wieso ein bestimmtes Zeitalter vorwiegend dekorative Aufgaben stellt und die Begabungen hervorbringt, die so ausschließlich auf das Dekorative gerichtet sind.

Dekorationen hat es zu allen Zeiten gegeben, und doch ist die Wertschätzung, die man dekorativen Arbeiten entgegengebracht, und das Recht, das man ihnen anderen Kunstgattungen gegenüber eingeräumt hat, von Zeitalter zu Zeitalter außerordentlich verschieden gewesen. Die Renaissance und der Klassizismus waren dem Dekorativen abgeneigt. Ihre Dekorationen bleiben lösbar, weil sie aus Additionen hervorgehen. Der Barock dagegen wäre nicht das Zeitalter der Einheit gewesen, wenn er nicht der Einheitskunst, der Dekoration und ihrer verschmelzenden Kraft, eine ausgesprochene Vorliebe entgegengebracht hätte. Aber innerhalb des Barock hat man nochmals die verschiedensten Grade dekorativer Vereinheitlichung zu unterscheiden. Es ist in der Einleitung dargestellt worden, wie auf dem Wege vom Frühbarock zum Hochbarock der Einheitsbegriff sich anspannt, um zunächst den linearen Stil des 16. Jahrhunderts in den malerischen Stil des 17. Jahrhunderts überzuführen. Trotzdem geht in dieser Frühzeit noch jede Kunstgattung ihren eigenen Weg. Es gibt zwar Dekorationen, und auch diese werden der malerischen Einheitstendenz unterworfen. Aber sie leben noch aus den eigensten Bedingungen ihrer Gattung und besitzen noch nicht die Kraft, auf die Nachbargebiete hemmend oder fördernd einzuwirken. Was sich aber im Beginn des Spätbarock, um 1660, vollzieht, nämlich die Umsetzung des malerischen Stiles in einen dekorativen, ist nochmals von ganz anderer Art. Die formale Einheit, wie sie im malerischen Stil gefordert worden war, wird gleichgesetzt mit jener mechanischen Einheit, die in den Dekorationen von jeher vorgelegen hatte. Der Schwerpunkt des künstlerischen Geschehens liegt im Dekorativen selbst, und von dort aus wird eine Unterordnung der Künste unter das dekorative Einheitsprinzip angestrebt. „Das oberste ästhetische Prinzip aller Theoretiker ist die Forderung der Einheitlichkeit, der unité. Im Einheitlichen liegt das Wesen aller Schönheit. Das erste, was man von einem Kunstwerk fordern müsse, ist die Eigenschaft des Einheitlichen. Ein Jahrhundert lang wird dieser Satz mit gleichem Nachdruck wiederholt. Jeder Theoretiker empfindet seine Bedeutung so stark, daß der unbefangene Leser den Eindruck gewinnen kann, es hätte der Autor, dessen Gedankengang er gerade verfolgt, den Gedanken der Einheit als erster und einziger erfaßt und ausgesprochen. Dieser Satz ist die Grundlage, von der sie ausgehen, und von hier aus entwickeln sie alle anderen ästhetischen Forderungen mit mathematischer Konsequenz[1]).“ In der ersten Hälfte des Spätbarock, bis 1700 etwa, ist das Streben der Dekoration vornehmlich darauf gerichtet,

[1]) Kurt Cassirer, Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Theoretiker. Berlin. Diss. 1909, S. 37.

die hohen Künste zu sich herabzuziehen, das individuelle Kunstwerk abzutöten und die Rückstände zum dekorativen Totaleffekt zu verschmelzen. „En géneral toutes les parties d'architecture, de sculpture et de peinture ne doivent faire ensemble qu'un seul et même tout"[1]). Im 18. Jahrhundert wendet die Dekoration ihr Interesse dann vornehmlich den niederen Künsten zu, die inzwischen dekorativ verfeinert worden waren, um nun endgültig zum dekorativen Totaleffekt herangezogen zu werden. „Je dois dire à cette occasion, que tout doit concourir dans une décoration à son ordonnance générale, que les meubles en font parties, et que par conséquent ils doivent être relatifs aux contours, à l'élévation et au plan de la pièce. C'est cette harmonie, qui forme un beau tout et qui fait, qu'une piece moins riche l'emportera toujours sur une plus magnifique, pour laquelle on n'a pas eu les mêmes regards[2])". Die Einheitsforderung, die ursprünglich eine rein formale, man möchte fast sagen eine akademische Angelegenheit gewesen war, führt also in letzter Instanz zu einer Einbeziehung des Handwerklichen in die Kunst, wie sie nur in Zeiten eines allgemeinen Wert-Ausgleichs möglich war, und die schon damals nicht unwidersprochen geblieben ist. Denn die Übermacht der Handwerker richtete sich gegen die Akademiker und Fachleute selbst. Von 1725 ab hat die Pariser Akademie geradezu einen Existenzkampf gegen Handwerker aller Art geführt. Trotzdem hat sich die Kunst vornehmlich in Frankreich etwa dreißig Jahre lang auf dem niedrigen Niveau einer dekorativen, eleganten Handwerklichkeit gehalten. Erst um 1760 erhebt sich die Opposition, die dem dekorativen Ensemble wieder die Forderung der Analyse entgegenstellt. Der Trieb nach Isolierung erstreckt sich dann naturgemäß auf die Formen, auf die Gegenstände und auf die Kunstgattungen zugleich. Die hohen Künste erfüllen sich wieder mit individuellem Inhalt, und das Handwerkliche wird in die dienende Rolle zurückgedrängt, aus der es hervorgegangen war. Der Verlauf der Geschichte ist sogar insofern ein extremer, als die Zwischenkunst, die Dekoration, fast völlig verschwindet. Es beginnt ein dekorationsarmes Zeitalter. Denn was von Dekoration übrig bleibt, ist eine abstrakt verstandene und abstrakt angewandte Ornamentkunst, die mit archäologischen Motiven arbeitet und nicht selten die herben Formen der antiken Bau-Ornamentik wahllos auf moderne, merkantilistische Gegenstände in Anwendung bringt.

DECKENBILDUNG

Die Geschichte der barocken Dekoration hat mit der Deckenkunst zu beginnen. Denn in den ersten Phasen des Barockstiles, solange Italien die künstlerische Vorherrschaft ausübt, hat sich das dekorative Bedürfnis vornehmlich in Prachtdecken ausgelebt. Im Spätbarock dagegen, speziell im französischen, läßt sich eine gewisse Ermattung der Deckenkunst beobachten, und die überschüssige dekorative Kraft, an der wahrlich kein Mangel ist, ergießt sich über die Wände, deren Gliederung als das eigentliche Problem des Spätstiles bezeichnet werden muß. Die Deckenkunst, wie der Frühbarock sie aufgefaßt und ausgebildet hat, kam den Prinzipien der Dekoration auf halbem Wege entgegen. Denn Decken müssen ja aus statischen Gründen stabil dekoriert werden. Durch die Notwendigkeit, Formen und Farben stabil an der Decke anzubringen, und durch die eigenartige körperliche Stellung, die der Beschauer zum Deckenbild einnimmt, haben sich dort frühzeitig dekorative Einheiten herausgebildet, deren totale Wirkung in vieler Hinsicht das vorausnimmt, was in der Wandbildung erst im Spätbarock hat erreicht werden können.

Im Frühbarock wirken die isolierenden Grundsätze des vorangegangenen Stiles noch so stark nach, daß die gemalte Decke und die Stuckdecke als getrennte Aufgaben nebeneinander hergehen und nur selten ein Übergriff vom einen zum anderen gewagt wird. Die gemalte Decke leitet ihren Stammbaum von der Wölbdecke her, und wenn auch die konstruktiven Systeme durch die Malerei aufgelöst werden, so lassen sich dennoch im Deckenbild bis in den Spätbarock hinein die Spuren

---

[1]) Boffrand, Livre d'architecture, Paris 1745, pag. 44.

[2]) J. Fr. Blondel, De la distribution des maisons de plaisance, Paris, 1737. Vorrede zu Band II. S. 103.

ehemaliger Konstruktionsmotive deutlich beobachten. Die stuckierte Decke dagegen gehört ursprünglich in den Zusammenhang der Balkendecken, insbesondere der kasettierten Decken, die aus den Beständen der Antike vielfältig bereichert werden. Um 1550 beginnt die Kasettendecke sich zu komplizieren. Die Kasetten nehmen unregelmäßige Form an. Figürliche Teile werden aufgenommen und Anleihen an die Malerei insofern nicht abgelehnt, als die Kasetten vielfach mit Bildern ausgesetzt werden. Erst im Hochbarock werden die Formen der gemalten und der stukkierten Decke grundsätzlich miteinander vermengt. Ein Künstler wie Pietro da Cortona sucht durch die Synthese verschiedenartiger Typen den Eindruck von Reichtum zu erwecken. Er scheut sogar vor Umkehrungen nicht zurück: Was früher gemalt worden war, bildet er in Stuck, und was stukkiert worden war, gibt er malerisch wieder. Frankreich übernimmt diese Kreuzung von Stuckdecke und Deckenbild zunächst wörtlich. Obwohl Lebrun, wie wir sehen werden, das Temperament und den persönlichen Stil Pietro da Cortonas mißverstanden bzw. abgeschwächt hat, ist es doch sein Verdienst, den letzten Grad dekorativer Synthese, den die italienische Deckenkunst erreicht hatte, für Frankreich gewonnen und somit für den Gebrauch des Spätbarock bereitgestellt zu haben. Was folgte, war eine allgemeine Erleichterung des Deckenschmuckes, die sich dann auf Stuck und Malerei zugleich erstreckt. Die Stukkaturen, ehemals schwer und architektonisch gebildet, werden in leichtes Rahmen- und Rankenwerk aufgelöst und das Deckenbild verflüchtigt sich in atmosphärische Helligkeit — bis die im Klassizismus eintretende Rückbildung dieser ganzen Schein- und Zauberwelt ein Ende macht. Wie die Entwicklung der Deckenkunst verlaufen ist, scheint es mir somit der richtige Weg zu sein, von der gemalten Decke als dem reichsten Typus auszugehen und zu beobachten, wie auf dem Wege vom 16. zum 17. Jahrhundert das Deckenbild von der Stuckdecke befruchtet wird. Wo der Punkt zu suchen ist, an welchem die Entwicklungslinien zusammenlaufen, um sich bis zum Ende des Stiles vielfältig ineinander zu verschlingen.

Die Deckenmalerei ist ein Stoff, der schon allein durch die Sonderbarkeit der Aufgabe vom übrigen kunsthistorischen Material abrückt. Schwebende Bilder sind und bleiben eine Paradoxie, und wenn sie auch individuellen Kunstleistungen wesentlich näher stehen, als beispielsweise die Deckenstukkatur, so bleiben sie eben doch in erster Linie dekorative Bilder. Man hat also nicht nur formal ungewöhnliche Dinge vor sich, sondern man muß außerdem andere Wertmaßstäbe zur Hand nehmen, um diesen dekorativen Gebilden gerecht zu werden. Der Stoff steckt voll von Problematik. Wandel der Formen und Wandel der Weltanschauungen haben sich gleichermaßen in den Decken gespiegelt, und es ist nicht einmal schwer, die Zeichen zu deuten, vorausgesetzt, daß man mit dem statisch-Irrationalen zu rechnen und mit dekorativen Wertmaßstäben umzugehen versteht. Für das letztere liegen die Bedingungen allerdings nicht sehr günstig. Denn die Dekoration ist speziell als Wertproblem bisher noch nicht in die kunsthistorische Systematik einbezogen worden.

Deckenkunst, mag es sich um gewölbte oder gemalte Decken handeln, ist ihrem ganzen Charakter nach Ausdruckskunst, und sie hat es von jeher als ihr eigenstes Reservat betrachtet, ihre Ausdruckskraft der göttlichen Idee dienstbar zu machen. Der Blick in die Höhe verfehlt nie seine Wirkung auf das Gemüt, und das ewig Schwebende, menschlichen Händen nicht Greifbare, scheint der Gottheit näher zu stehen als anderes. Das christliche Mittelalter hatte das Wölbproblem in die Baukunst eingeführt. Die Gotik hatte ihre transzendentale Energie in schlanke Kreuzgewölbe emporgesandt. In der Renaissance sammelt sich die Gottesidee, richtiger die Schönheitsidee, in dem wundervollen Gefäß zentraler Kuppelräume. Im Zeitalter der Gegenreformation tritt die gemalte Decke an die Stelle der Wölbdecke. Die bunte Fülle der Schöpfung wird im Deckenbild festgehalten und zur Verherrlichung der siegreichen Kirche herangezogen, erst ruhig erzählend, dann fanatisch werbend in der heißen Sprache der Jesuiten[1]). Allerdings führt diese Belebung der Decke

[1]) Max Dvořak, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Österreichische Kunstbücher, Band 1—2, S. 3—5.

im Laufe des Barockstiles zu einer Profanierung, die dem Geist der Gegenreformation durchaus nicht entspricht: das Erbe des Jesuitenstiles übernimmt der absolutistische Staat. Zum mindesten haben sich Kirche und Staat späterhin in die Deckenkunst geteilt. Im Spätbarock gibt es kirchliche Dekorationen, die ausgesprochen profan wirken, und umgekehrt fürstliche, die mit dem ganzen Zauber des Überweltlichen umwoben sind. Wenn irgendwo die Gottesgnadenidee identisch wird mit einer Gottesidee, so ist es in den machtvollen Apotheosen, mit denen die absolutistischen Fürsten — freilich unter dem Mantel der Allegorie — sich haben verherrlichen lassen.

Die hohe Kunst, ein Steingewölbe zu formen, war ursprünglich das Vorrecht der Baumeister gewesen. Jahrhundertelang arbeiten sie an der Schließung des Raumes und haben sich mit Hingabe und mathematischer Genauigkeit dieser Aufgabe entledigt. Die Barockmaler suchen umgekehrt die Decke zu öffnen und den Raum in himmlische Regionen emporzuführen, nicht so, daß man unter freiem Himmel kampiert hätte, sondern auf dem Wege der malerischen Illusion. Sie malen einen Scheinhimmel und dieser bildet in der Tat das Haupt- und Kardinalthema der barocken Deckenkunst. Die Decke ist ihrer ganzen Lage nach eine beschattete Fläche und man mag gering denken von der Möglichkeit, dort oben eine Lichtillusion hervorzurufen. Aber darauf kommt es auch gar nicht an. Nichts wäre unrichtiger, als ein Deckengemälde mit dem Maßstab der erstrebten oder erreichten Illusion allein messen zu wollen [1]). Die Deckenöffnung ist in erster Linie Ausdrucksmittel und bildet als solches die kolossale Prämisse, ohne deren Anerkennung man zur barocken Deckenkunst kein positives Verhältnis gewinnen wird. Um die Illusionsmethoden zu verstehen, wird es sich empfehlen, zunächst eine Scheidung von Rahmen und Füllung vorzunehmen. Denn der Rahmen ist der eigentliche Träger der Illusionswirkung. In ihm entscheidet es sich, wie der Übergang von der realen Architektur zum Scheinhimmel gewonnen wird. Die Grade der Illusion sind in der Tat sehr verschiedene. Langsam aber auffallend logisch steigert sich die Kühnheit des Effekts. Man geht aus von der naheliegenden Vorstellung des Scheingewölbes. Der nächste Schritt führt zur illusionistischen Raum-Überhöhung. Von da gelangt man zur Oberlicht-Illusion, dann zu Lichthof-Illusionen und endigt schließlich mit dem Fabelwerk eines Deckenpanoramas, das dann allerdings an den Beschauer eine unerhörte optische Zumutung stellt. „In der Sixtinischen Decke und in Correggios Glorien hatte die barocke Deckenkunst ein Vorspiel, welches sich vielfach mit ihr berührte, in seinen Voraussetzungen und Zielen jedoch von ihr verschieden war. Entscheidend für den Sieg des Geistes und schöpferischen Willens über jede bleibende Norm stellte Michelangelo dem wirklichen Bau titanenhaft ein die Fesseln des natürlichen irdischen Kräftespieles sprengendes Gebilde aus bewegten anorganischen Massen, lebendigen Körpern und entfesselten Energien entgegen, während Correggios geniale Weiterbildung der malerischen Illusion die Wände durchbrochen und im unbegrenzten Freiraum den Beschauer mit irrealen und doch in sinnliche Gegenwart verwandelten Vorgängen verbunden hat, woran spätere Barockkünstler immer wieder angeknüpft haben“ [2]). Und als Ziel der ganzen Entwicklung hätte die Deckenkunst eines Giov. Battista Tiepolo zu gelten, der die letzten Möglichkeiten der Illusion erfaßt, das Deckenpanorama auf die reine Freude am Schauen abgestellt und durch die erhöhte Realitätsforderung zugleich den Verfall der illusionistischen Deckenkunst herbeigeführt hat.

Neben dem Problem der Deckenöffnung und in regem Austausch mit der steigenden Illusionswirkung steht von vornherein das Problem der Deckenfüllung. Denn man hat den Scheinhimmel nicht leer gelassen, sondern als Bildgrund benutzt und bald reichlicher, bald spärlicher mit figürlichen Darstellungen ausgesetzt. Während der Rahmen sich nach Kräften um die Herstellung der Illusion bemüht, neigt die Füllung umgekehrt dazu, die Illusion wieder zu verderben oder wenigstens in Frage zu stellen. Denn sie ist ja schließlich dazu da, das Loch in der Decke wieder zuzustopfen. In der ersten Phase des Barock hat die Deckenfüllung an den Illusionskünsten

[1]) Max Dvořak, a. a. O., S. 6. [2]) Derselbe, a. a. O., S. 4.

nur geringen Anteil genommen. Um so größer ist aber der Triumph des malerischen Scheins, wenn die Füllung selbst die Kraft findet, an der Illusion mitzuarbeiten. Das geschieht durch eine perspektivische Neuerung: durch die Umsetzung der flächigen Bildansicht in die perspektivische Unteransicht, die bis zum Ende der Epoche mit dem Motiv des Scheinhimmels Hand in Hand geht. Auf die Entwicklungsgeschichte der perspektivischen Unteransicht komme ich unten zurück. Hier sei nur soviel gesagt, daß sie im Lauf des Barockstiles von bescheidenen Anfängen zu den gewagtesten Formen vorschreitet: von der einfachen Tiefenverkürzung zu einer förmlichen perspektivischen Form-Aufzehrung, die vor den Grenzen des Häßlichen nicht Halt macht — bis aus vielerlei Gründen eine Ermüdung eintritt und der beginnende Klassizismus die Rückkehr zur flächigen Bildansicht in die Wege leitet.

Der Rahmen war, wie gesagt, durch seine Berührung mit der wirklichen Architektur darauf angewiesen, einen relativ hohen Grad von Realität einzuhalten. Die Füllung dagegen löst sich ins Visionäre auf, und aus dieser Differenz ergibt sich die Notwendigkeit, zwischen den verschiedenen Realitätsgraden, die in dem Deckenbild vorkommen, eine angemessene Abstufung eintreten zu lassen. Am Anfang der Entwicklung werden möglichst viele Realitätsgrade nebeneinander gestellt. Man sieht einen gewissen Reichtum darin, auf mehreren kleinen Stufen aus der Realität in die Vision emporzusteigen. Die Sixtinische Decke war damit vorangegangen und die Carracci führen dieses Abstufungssystem auf seinen Höhepunkt. Später, von Pozzo ab, geht man ökonomischer damit um. Man sucht wenige, möglichst deutliche Realitätsgrade auf und setzt sie als Kontraste nebeneinander, z. B. Stein gegen Luft, deren Nachbarschaft eine starke Illusion hervorruft. Im Spätbarock rechnet man wieder mit zarteren Nuancen, denn die nervöse Schlußphase des Stiles hat den Kontrast, das Gigantische in der Kunst, nicht mehr vertragen. Die Rahmen verlieren ihre Festigkeit und das Ganze löst sich auf in Weichheit, Luft und Licht. Kompliziert wird die Rechnung der Realitätsgrade da, wo der Illusion zuliebe verschiedene Sphären von Realität ineinandergreifen, d. h. eine Kreuzung von verschiedenen Realitätsgraden eintritt. Anfangs findet man einen Reiz darin, Figuren von verschiedenem Realitätsgrad psychologisch miteinander zu verknüpfen. Später kommen auch mechanische Übergriffe vor: Figuren, Wolken, Draperien greifen aus der Füllung über den Rahmen hinaus, mit Hilfe der Malerei oder sogar mit Hilfe von aufgenageltem Blech, das man in der Fernwirkung zum Glück nicht immer erkennt.

Sehr eigenartig ist die Stellung, welche das Deckenbild zum Bewegungsproblem und weiterhin zum Wertproblem in der bildenden Kunst einnimmt. Ich meine hier nicht die objektive Bewegungsdarstellung, obwohl auch sie in den himmlischen Regionen eine ungewöhnliche Kompliziertheit und Wildheit annehmen kann. Sondern es handelt sich um das bewegte Verhalten des Beschauers zum Deckenbild, um den Gegensatz von kontemplativer und transitorischer Betrachtungsweise. Der Blick in die Höhe ist für den Menschen körperlich unbequem. Das Deckenbild muß also darauf Rücksicht nehmen, daß ihm nur Augenblicke der Betrachtung zur Verfügung stehen, daß die Einstellung des Beschauers aus körperlichen Gründen nur transitorisch sein kann. Das Deckenbild arbeitet also in höherem Grad als alle übrige Kunst auf den momentanen Effekt hin. Es will nicht betrachtet, sondern nur „erblickt“ sein. Die übrige Kunst hat erst im Spätbarock die Konsequenz gezogen, daß dekorative Dinge auf transitorische Betrachtung eingestellt sein müssen. Das Deckenbild hätte im Grunde genommen nie anders arbeiten dürfen. Was demnach anderwärts als Resultat jahrelanger Entwicklung anzusprechen ist, gehört in der Deckenkunst von vornherein zum physiologischen Prinzip.

Mit der transitorischen Einstellung des Beschauers zum Deckenbild ist ferner eine bestimmte Wertkonstellation gegeben, mit der ich die Systematik der Deckenkunst zum Abschluß bringe. Der transitorische Beschauer ist nicht in der Lage, das qualitativ Wertvolle im Kunstwerk zu erfassen. Der Deckenmaler wird also gut daran tun, Qualitätswerte gar nicht erst der Decke anzuvertrauen. In der Sixtinischen Kapelle ist es stets als Paradoxie empfunden worden, daß

man dem Kunstwert der Decke aus körperlichen Gründen nicht die Sammlung entgegenbringen kann, die ihm gebührt. Durch die ganze Literatur zieht sich die Klage darüber, was Michelangelo sich selbst und seinen Bewunderern damit angetan hat. Die weitere Entwicklung über Michelangelo hinaus bedeutet in bezug auf die Qualität der Bilder einen wahren Höllensturz. Obwohl die kirchlichen Themata überwiegen und der Ausdruck an fanatischer Heftigkeit zunimmt, scheint das Deckenbild des 17. Jahrhunderts einen eigentlichen Qualitätsanspruch nicht mehr erhoben zu haben, und im 18. Jahrhundert sinkt es dann auf das geringe Niveau einer dekorativen Kunstgattung hinab. Daß die Themata zugleich profaniert werden, d. h. die weltliche Staatsidee und die Lebensgewohnheiten weltlicher Fürstenhöfe schließlich die Darstellung beherrschen, ist dann nur der letzte Schritt auf dem Wege einer allgemeinen geistigen Verflachung, die für den Spätbarock überhaupt bezeichnend ist und die es verschuldet hat, daß auch die übrigen Künste sich im wesentlichen mit dekorativen Wirkungen begnügt haben. Seltsam genug, daß gerade Michelangelo diese furchtbare Lawine von Kunst ins Rollen gebracht hat.



Abb. 172 Michelangelo, Prophet Jonas

Die realistische Wirkung der Sixtinischen Decke beruht vornehmlich darauf, daß die Wölbung geschlossen vorgestellt ist und die Scheinarchitektur somit nicht wesentlich von der wirklichen Architektur abweicht. Das Korbbogengewölbe wird in ein volles, schönes Tonnengewölbe umgemalt. Am Rand wird ein Gebälk aufgesetzt, das eine leichte Raum-Überhöhung verursacht und Platz schafft für die Kolossalfiguren der Propheten und Sibyllen. Das Randfigurenthema bildet materiell und künstlerisch den Schwerpunkt des Ganzen. Vom Rand aus spannen sich fünf Doppelgurte über den Raum, in deren Zwischenräume neun Oberlichter eingelassen sind. Die Deckenöffnung besitzt aber keine Illusionskraft. Denn erstens ist farblich zwischen Stein und Luft kein Kontrast gesucht. Sie vereinigen sich in dem stumpfen Kalkton, der für italienische Fresken so bezeichnend ist. Und zweitens fehlt diesen Oberlichtern die Weite. Es scheint, daß Michelangelo auf das Illusionsmotiv überhaupt keinen Wert gelegt hat, sondern die Öffnungen lediglich als Malgrund für die biblischen Historien aufgefaßt wissen wollte. Was etwa an Oberlichtillusion entstehen könnte, wird durch die Füllung wieder zerstört. Die Historien sind rein flächig, d. h. ohne Unteransicht gesehen. Nur die vorweltlichen Bilder, also die zuletzt ausgeführten, enthalten einzelne unartikulierte Schwebemotive, die mehr oder weniger durch das chaotische Thema bedingt sind. Randfiguren und Historien bilden getrennte Sphären von verschiedenem Realitätsgrad. Nur an einer Stelle wird eine psychologische Verknüpfung der Realitätssphären angestrebt: die gigantische Gestalt des Propheten Jonas über der Altarwand, die erste reine Barockfigur im Lebens-

werk Michelangelos, wirft sich zurück und protestiert gegen den Schöpfungsakt, der im ersten Bildfeld vor sich geht (Abb. 172). Die Verknüpfung war übrigens nur an dieser einen Stelle möglich, denn überall sonst lagen Historien und Randfiguren in verschiedenen Blickachsen.

Im römischen Hochbarock wird die Deckenmalerei zunächst an kleinen, vorwiegend profanen Aufgaben weiterentwickelt, von denen jede als Spezialfall aufzufassen ist. Thematisch hält man sich weniger an Michelangelo, als an Raffaels Farnesina-Fresken. Carracci malt in der Galerie Farnese einen Triumphzug des Bacchus, Lanfranco in Villa Borghese einen Olymp und daneben stellt sich Aurora ein mit ihrem Himmelsgespann, das bis zum Absterben der Deckenkunst deren eigentliches Triumphalmotiv geblieben ist. In Rom wird das Thema vorwiegend literarisch, man könnte sagen arkadisch aufgefaßt. Man interessiert sich für den kosmischen Vorgang des Sonnenaufgangs und Sonnenuntergangs, der damals auch von der Bühne Besitz ergreift, und für die Schönheit der Pferdeleiber, deren glaubhafte Darstellung das Kompositionstalent der Künstler auf eine harte Probe stellt. Im Spätbarock tritt das Allegorische in den Vordergrund. An Stelle Auroras



Abb. 173 Rom, Galerie Farnese

erscheint Apoll. Die absolutistische Fürstenmacht vollzieht in Apoll ihre Apothese und nimmt — nicht ohne Seitenblick auf den Sonnenkultus der Pharaonen — den Sonnenwagen als ihr eigenstes Paradefuhrwerk in Anspruch.

Die Carracci sind Rationalisten. Ihr Deckenbild in der Galerie Farnese bringt von Täuschungskünsten nur das, was wirklich verfängt und kausal irgendwie motiviert ist[1]). Mit dem Scheinhimmel sind sie sparsam umgegangen. Sie öffnen die Decke nur an den Ecken, wo im freien Luftraum Putten miteinander spielen (Abb. 173). Konstruktiv ist diese Auflösung der Ecken sehr wohl begründet. Denn im Muldengewölbe, das den Druck auf die Kehlen verteilt, bleiben die Eckzwickel in der Tat unbelastet. Die Kehle selbst ist mit einer Hermenarchitektur ausgemalt, die den Raum nur unwesentlich überhöht und zum Überfluß mit Michelangelos Atlantenmotiv beladen ist. Der Spiegel wird durch Tonnengurte gegliedert, die gleichfalls an die Sixtinische

[1]) Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Pal. Farnese und seine römische Werkstätte. Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXVI, S. 49—182.

Decke erinnern könnten, wenn nicht in diesem Fall auf Oberlichter völlig verzichtet worden wäre. Carracci begnügt sich damit, rechts und links von dem Gurtgewölbe schachtartige Vertiefungen in die Decke zu malen, die das Wölbmotiv realistisch verstärken, und komponiert das Mittelbild, den Triumphzug des Bacchus nach dem konservativen Vorbild der Farnesina-Fresken. Von Himmelsillusion ist keine Rede. Man beachte, daß das Bildfeld bis über die Hälfte mit Erdboden belastet ist. Was den Beschauer immer wieder fesselt, ist der Materialreichtum der Decke, die ständig wechselnden Realitätsgrade und der ebenso oft wechselnde Figurenmaßstab. Man kann allein fünf Sorten von Putten unterscheiden: naturfarbene, steinerne, bronzene, Putten im Tafelbild und Putten im Fresko. Carracci hat es gewagt, Tafelbilder in Holzrahmen illusionistisch auf das Gesims zu stellen, eine Übertragung mobiler Kunstgegenstände in das Deckenbild, die meines Wissens weder vorher noch nachher jemals versucht worden ist. Als eifriger Nachahmer Michelangelos und dazu als Manierist hat er es sich nicht entgehen lassen, Figuren von verschiedenem Realitätsgrad psychologisch miteinander zu verknüpfen. Eine Steinherme hat Leben bekommen und spricht mit einem Sklaven, der vor ihr ein Medaillon trägt. Viel Temperament liegt in dem Vor-



Abb. 174 Rom, Villa Borghese

gang nicht. Carracci wacht ängstlich darüber, daß seine gedanklich-architektonische Anordnung keinen Riß bekommt.

Was die Illusionsmethode angeht, so hat in den nächst jüngeren römischen Deckenbildern eine merkwürdige Unschlüssigkeit darüber bestanden, ob man eigentlich die Kehle oder den Spiegel des Gewölbes als Scheinhimmel verwerten solle. Nach allem, was später kam, würden wir uns in derartige Zweifel kaum mehr hineindenken können, wenn nicht Giovanni Lanfranco im Obergeschoß der Villa Borghese ein Deckenbild mit umgekehrten Rollen zur Ausführung gebracht hätte[1]). Das Mittelbild, der Olymp, ist nicht auf Illusion angelegt. Obwohl es nahe gelegen hätte, den Spiegel zu öffnen, bleibt die Darstellung in der Fläche befangen und folgt somit dem Vorbild der Farnesina-Fresken, deren Motive sich als auffallend dauerhaft erweisen. Dagegen ist die Kehle mit einem Scheinhimmel ausgemalt (Abb. 174). Da öffnet sich ein Spalt, der einen Ausblick ins Freie gewährt, und die Decke selbst, die somit in der Luft zu hängen scheint, wird von Giganten gestützt, deren reichlich bizarre Tragbewegungen dem Jüngsten Gericht von Michel-

[1]) Hans Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Pal. Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 40, 1919, S. 144.

angelo entlehnt sind. Die Öffnung der Kehle sucht somit eine Überhöhung des Raumes vorzutäuschen. Trotzdem fehlt diesem Deckenbild der Charakter des Festlichen. Denn was der Raum an Luftigkeit gewinnt, wird durch die Qual der Tragmotive wieder aufgehoben.

Die weitere Entwicklung der römischen Deckenkunst hängt von der Einführung der perspektivischen Unteransicht ab, und mit dieser hat es nun eine eigene Bewandtnis. Bekanntlich reicht das Motiv bis in die vorklassische Kunst des 15. Jahrhunderts zurück. Es erscheint da im Zusammenhang mit Scheinarchitekturen und man behandelt es da mit der sichtlichen Freude an der perspektivischen Erfindung, der eben der Reiz der Neuheit anhaftet und die aus der Scheinarchitektur auf die Figuren übertragen wird. Die Unteransicht steht also noch nicht im Dienst des Ausdrucks, sondern im Dienst der Realistik, d. h. sie will die Scheinarchitektur mit lebendiger Realität erfüllen, die dem rein Architektonischen nicht gegeben ist. Die vielgenannten Beispiele sind Mantegnas Deckenbild in der Camera degli Sposi in Mantua (1474) und Melozzos Kuppelfresken in der Schatzkapelle von Loretto (um 1490), denen sich die berühmte Himmelfahrt in der Apsis von S. S. Apostoli in Rom anschließt. Und doch scheinen mir diese Perspektivkünste nicht allzuviel zu beweisen. Denn sie liegen zeitlich noch vor der Entdeckung des klassischen Flächenstiles und können somit allenfalls als Experiment, nicht aber als bewußte Tiefenkomposition im Sinne des Barock gedeutet werden. Viel eher könnte Correggio als Erfinder der Unteransicht gelten. Wir wissen ja aus seinen Tafelbildern, daß seine Malbegabung ihm die Erschließung der Bildtiefe ungewöhnlich leicht gemacht hat, und wenn man eine barocke Tiefenkomposition auf ein Deckengemälde in Anwendung brachte, so mußte sich schon allein dadurch eine Art Unteransicht einstellen. Aber auch Correggio ist nur ein Vorläufer gewesen. Seine berühmten Glorien, mit denen er die Kirchen von Parma geschmückt hat, und die ohne Frage den höchsten programmatischen Wert besitzen, sind Kuppelgemälde gewesen, in denen die Schrägstellung der Bildflächen den Wünschen des Malers auf halbem Wege entgegenkam. Die Unteransicht in dem barocken Sinne, daß eine horizontale Decke aufgebrochen und mit verkürzten Figuren ausgesetzt wird, deren Verkürzungsgrad eben nur in diesem Zusammenhang möglich oder erlaubt ist, das sog. „sotto in sù“ ist erst eine Generation später erdacht worden und zwar nicht in Parma, sondern in Venedig, wo durch den Charakter der Stadt das tektonische Gefühl seit alters gelockert war. Schon Tizian war mit der Lage des Horizontes auf seinen Bildern recht frei umgegangen. Tintoretto arbeitete häufig mit mehreren Augenpunkten und führt die kühnsten Verkürzungen in die Figurenkunst ein. Der Erbe dieser Kunst, die sich



Abb. 175 Venedig, San Sebastiano



Abb. 176 Rom, Aurora Ludovisi

mit einem geschickten Griff in perspektivische Deckenkunst umsetzen ließ, ist Paolo Veronese (Abb. 175). In seinem Deckenfresko in S. Sebastiano in Venedig „Esther auf dem Wege zu Ahasver“ bringt er tatsächlich diejenigen Motive, die bis in die Tage Tiepolos aktuell bleiben: Die Treppe als Basis des Bildes, die Stufen in leicht zu erkennender Unteransicht, davor eine Liegefigur zur Anknüpfung des Bildes an den Rahmen, oben zurückschwebende Säulenhallen, in denen die Verkürzung der Säulen gewissermaßen den Maßstab abgibt, wie stark die Figuren verkürzt sein müssen[1]). Zudem wird das Deckenbild hier bereits in eine stukkierte Kasette eingelassen, in einen Goldrahmen, der insofern an der Illusion mitarbeitet, als dem Oberlicht ein kraftvoller, metallischer Kontrast entgegengestellt wird. Daß hier eine andere Art von Modellstudium angewandt ist, als das in römischen Akademien üblich war, und daß die Illusionsmethode wirksamer ist als die römische, liegt ja auf der Hand. Bis in den Hochbarock hinein hat sich Rom diesen Dingen verschlossen. Erst um 1620 ist das dekorative Bedürfnis auch in Rom so stark geworden, daß man das hergebrachte, zur Raffaelischen Klassik neigende Deckenschema zu sprengen sucht und sich entschlossen den venezianischen Vorbildern zukehrt.

Wie aus Posses verdienstvollen Forschungen hervorgeht, hat es vieler Hände bedurft, um die venezianisch-bolognesische Perspektivkunst in Rom einzuführen[2]). Die entscheidenden Jahre sind die des Ludovisi-Pontifikates (1621—23) und zwar wird die Aufgabe zunächst nicht dekorativ, sondern technisch aufgefaßt. Es sind die sog. Quadraturmaler, leichtfertige Virtuosen vom Schlage eines Agostino Tassi[3]) und Girolamo Dentone[4]), die eine neue Illusionsmethode, eine Art Lichthof-Illusion in Rom zum Vortrag bringen. Sie beruht vornehmlich darauf, daß die Decke total als

[1]) Detlev Frh. v. Hadeln, Paolo Veronese und seine Fresken in S. Sebastiano, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXXII, Beiheft, S. 8; Bd. XXXV, S. 168; Bd. XXXVI, S. 97.

[2]) Hans Posse, a. a. O., S. 135—149.

[3]) A. Bertolotti, Agostino Tasso, suoi scolari e compagni pittori in Roma, Perugia 1877.

[4]) Bolognini Amorini, Vite di Girolamo Curti detto il Dentone e di Ag. Mitelli, Bologna 1833.

Scheinhimmel geöffnet wird, d. h. bis zum Ansatz der Wandflächen, die dann als gemalte Kulissen fortgesetzt werden und steil verkürzt in den Himmel emporragen. Es fehlt also der Rahmen, und abgesehen davon, daß der Himmel an Weite gewinnt, wird der Beschauer durch die Härte und Zufälligkeit des Ausschnittes dazu angeregt, sich den Himmel als das unendliche Gebilde vorzustellen, das man wohl teilen, aber nicht formen kann. Freilich hätten die Quadraturmaler allein kein wirkliches Kunstwerk zustande gebracht und sie haben gut daran getan, sich der Mitwirkung namhafter Tafelmaler zu versichern, deren Figurenkunst in das perspektivische Gerüst hineingestellt und wider Willen in extreme Unteransichten hineingedrängt wird. So ist aus der Zusammenarbeit Tassis mit Guercino eines der frischesten Deckengemälde von Rom hervorgegangen, die Aurora im Kasino Ludovisi (Abb. 176). Auf Scheingerüste läßt sich Tassi gar nicht ein. Der ganze Raum ist als Lichthof vorgestellt, dessen Wände überhöht sind, d. h. in Form von Kulissen zum Himmel aufstreben. Seitlich blicken Gartenvedouten in das Bild hinein. Man glaubt etwa in dem tiefen rückwärtigen Hof des Pal. Pitti zu stehen, wo sich im Aufblick eine ähnliche Vedoute aus braunen Mauermassen, Himmel und Garten ergibt. Guercinos Füllung hat sich der perspektivischen Situation angepaßt. Das Gespann fährt auf einer Wolkenbank. Aurora muß sich vorneigen, um überhaupt sichtbar zu werden. „Die Köpfe verraten geringeren Schönheitssinn als diejenigen Guido Renis, aber auch naturalistisch kann man sie nicht nennen. Man sieht, der naturalistischen Richtung entspricht mehr das Tafelbild“ [1]). Den Pferden sieht man auf den Bauch. Man könnte meinen, diese Unteransicht sei nicht mehr zu überbieten. Trotzdem ist ein Rest von Relief-Komposition nicht zu verkennen. Die schön geschwungene Rückenlinie des Pferdes ist noch immer die Dominante im Bild, und es bleibt dem Spätbarock vorbehalten, zu noch viel radikaleren Formen perspektivischer Zersetzung vorzuschreiten.

Guercinos Werk hat in Rom wenig Schule gemacht, offenbar deshalb, weil es allzusehr auf die Hilfeleistung der Quadraturmaler aufgebaut war. Dagegen tritt mit Pietro da Cortona die barocke Deckenkunst in ein neues Stadium, in welchem Rom von neuem die Vorherrschaft übernimmt und die Motive bereitstellt, von denen der Spätbarock so ausgiebig Gebrauch gemacht hat. Cortonas Bedeutung besteht darin, in langsamer, mühevoller Arbeit die Unteransicht nochmals neu entwickelt zu haben, nicht mit Hilfe der Technik, sondern mit den Mitteln seiner schöpferischen Phantasie [2]). Zweitens hat Cortona die Motive der gemalten Decke mit denjenigen der Stuckdecke endgültig verschmolzen und somit eine Synthese vollzogen, durch die er zum Schöpfer des spezifisch dekorativen Stiles, zum geistigen Stammvater des Spätbarock geworden ist. Und drittens ist es Cortona, der die Überfülle, den „horror vacui“ zum dekorativen Prinzip erhoben hat. Was den Reichtum an Formvorstellungen angeht, hätte kaum Michelangelo mit ihm wetteifern können. Mit vollen Händen streut er die Formen aus, ganze Knäuel von Figur und Architektur, von organischen und anorganischen Massen, so daß der fruchtbarste französische Dekorateur, Charles Lebrun, ein ganzes Leben damit zugebracht hat, dieses Chaos wieder in seine Bestandteile zu zerlegen. In allen seinen Neuerungen, in der Perspektivkunst, in der Stuckbehandlung und in seiner Luxuriosität hat sich Cortona auf venezianische Vorbilder gestützt und sein Entwicklungsgang ist ohne Frage dadurch verlangsamt worden, daß die venezianischen Dekorationen verhältnismäßig spät und dazu bei kurzen, fast zufälligen Besuchen in seinen Gesichtskreis getreten sind.

Die Stiftungsurkunde des neuen Stiles — wie Dvořak sich ausdrückt — ist die Decke im Gran Salone des Barberini-Palastes in Rom. Vermutlich hat Bernini bei der Vergebung des Auftrages ein entscheidendes Wort gesprochen. Das Riesenwerk wird im Jahre 1633 begonnen, von 1637 ab verschiedentlich unterbrochen und 1639 fertiggestellt. Das Programm der Darstellungen

---

[1]) A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 196.

[2]) Il „sotto in sù“ adoperato non ancora nel modo più risoluto nella Sala Barberini nè in quella di Venere (Pal. Pitti), si accentuà sempre più trionfalmente per arrivare al suo colmo negli affreschi centrali della Stanza di Giove e di Apollo. (Pal. Pitti.) Geisenheimer, Pietro da Cortona, Firenze 1909.

stammt von Francesco Bracciolini, und seitdem führen die Hofpoeten in der Deckenkunst ihr fades Regiment. Es stört dabei wenig, wenn in einer Ecke dem Krieg, in der anderen dem Frieden gehuldigt wird, wenn in dem einen Saal Enthaltsamkeit gepredigt, im nächsten dem Überfluß gefrönt wird. Mythe und Legende, alte und neue Geschichte werden geplündert. Dazu kommt ein Heer von Personifikationen: Die Tugenden, die Planeten, die Monate, Tages- und Jahreszeiten — kurzum der ganze Kalender mit seinem multiplikatorischen Apparat wird in die Dekoration einbezogen und mit dem Auftraggeber direkt oder indirekt in Beziehung gesetzt.



Abb. 177 Rom, Pal. Barberini

Cortona benutzt keine Scheinarchitektur. Denn er ist weniger Baumeister als Ornamentist, der kaum darauf achtet, ob er mit Gesimsen oder Girlanden, mit Kasetten oder Figuren operiert. In der Barberinidecke beschränkt er die Architekturteile auf das notwendigste, nämlich auf die Rahmen zwischen Spiegel und Kehle. Alles übrige löst er in einen Scheinhimmel auf und setzt die Historien ohne weitere Einfassung in die Wolkenkissen hinein. Wer durchaus will, kann sie an Hand des Programms wieder herausschälen. Die Historien, die nach dem bewährten Muster der Galerie Farnese die Kehle ausfüllen, besitzen normalerweise einen geringeren Realitätsgrad als die Rahmenteile. Aber an der einen Ecke erlaubt sich Cortona eine geistreiche Umkehrung dieses Verhältnisses: ein Gigant stürzt aus dem Historienbild kopfüber in die Stukkaturen, so daß die stukkierten Tritonen lebendig werden und erschreckt zur Seite fliehen (Abb. 177). Derartige Paradoxien gehören zur Kunstsprache so gut wie zur Umgangssprache des Hochbarock. Das Mittelbild ist offenbar zuletzt entstanden, nachdem sich Cortona im Jahre 1637 in Venedig Rats geholt hat (Abb. 178). Die Nachricht Marco Boschinis, Cortona hätte nach seiner Rückkehr nach Rom Teile des Barberini-Freskos herabgeschlagen und in venezianischer Manier neu gemalt, klingt durchaus glaubhaft, sofern man sie auf vorläufige, vor 1637 begonnene Teile des Mittelbildes bezieht, und die weitere Notiz, Cortona hätte am meisten Bewunderung für Tintoretto übrig gehabt, wird durch das Mittelbild bestätigt[1]. Denn die zaghaften Verkürzungen, die Cortona anwendet, entsprechen nicht dem reinen „sotto in sù", wie Paolo Veronese es schon längst gestaltet hatte, sondern eher den Tiefenkompositionen Tintorettoscher Tafelbilder. Die Darstellung ist profaner Natur. Das Barberinische Familienwappen schwebt unter Assistenz der göttlichen Vorsehung vom Dichterlorbeer schwer umwunden zum Himmel empor — aber nicht vertikal, sondern horizontal. Zwei Drittel der Bildfläche sind mit Verlegenheitsformen ausgefüllt, nicht etwa weil es dem Künstler an Einfällen gemangelt hat — daran ist bei Cortona gar nicht zu denken — sondern weil er die technische Schwierigkeit der Aufgabe unterschätzt hat.

---

[1]) Hans Posse, a. a. O., S. 99.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die Geschichte der Stuckdecke bis in die Renaissance zurückzuverfolgen und bis zu dem Punkt reifen zu lassen, an dem Cortona alles bisherige Können potenziert. Nur soviel sei gesagt, daß Rom während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Stuckbearbeitung das übrige Italien weit übertroffen hat. Zum Teil schöpft man ja dort aus den Beständen der Antike, die uns Stukkaturen von unbeschreiblicher Grazie hinterlassen hat. Zum andern Teil werden die Motive der Grotesken, die aus der gleichen Quelle stammen und in der Malerei eine vielfältige Weiterbildung erfahren hatten, häufig in Stuck zurückübersetzt. Der römische Frühbarock hat selbst die entscheidenden Schritte getan, die antiken Formen zu komplizieren. Die Prunkdecke der Sala Regia im Vatikan arbeitet bereits mit sternförmigen und ovalen Kasetten, bildet die Rosetten aus Putten und endigt in einem reich figurierten Fries, dessen Gestalten in kecker Ausbeutung michelangelesker Motive auf architektonischen Gebälken ihr Wesen treiben[1]). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat dann offenbar Oberitalien, speziell Venedig, die Ausbildung der Stuckdecke in die Hand genommen. Der Geschmack wird zunächst vergröbert. Die figürlichen Teile verlieren ihre kunstgewerbliche Feinheit und aus dem Norden, aus Deutschland, wird eine Fülle von ornamentalem Beiwerk eingeführt: Bandwerk, Beschlagwerk, Rollwerk aller Art, das endgültig von der Antike wegführt und eine wilde, etwas barbarische Pracht in den Deckenschmuck hineinträgt. Die vielbewunderte Stuckdecke in der Sala delle quattro Porte im Dogenpalast hat das römische Schema schon völlig aufgeteilt (Abb. 179). Bildfelder von verschiedenster Form und Größe bilden das Gerüst. Am Rand werden Stichkappen abgeteilt. Figuren von verschiedenstem Maßstab, oft in sehr unmotivierten Posen, füllen die Lücken, und der Rest wird dem Ornament überlassen, das halb aus Rom, halb aus Augsburg und Nürnberg stammt. Starke Farbwirkungen aus Gold, Weiß und den satten Tinten der venezianischen Palette vervollständigen den Eindruck, und da ist, wie mir scheint, der Punkt, wo die Arbeit Pietro da Cortonas einsetzt. Die Bildfüllungen hatte ja Tintoretto gemalt und es ist höchst

[1]) Giulio Ferrari, Lo stucco nell' arte Italiana, Milano (Hoepli) s. d. Tav. XXXIX.



Abb. 178 Rom, Pal. Barberini, Deckenbild

wahrscheinlich, daß Cortonas Bewunderung, die Boschini auf die Gemälde bezog, mindestens ebensosehr den Stukkaturen gegolten hat.

Man könnte meinen, Cortonas Stil sei hier eigentlich schon gewonnen gewesen. Und doch lehren die Prachtdecken im Pal. Pitti, wie sehr eine solche venezianische Dekoration verändert werden mußte, um den reiferen Ansprüchen des 17. Jahrhunderts und dem Künstler selbst, dem unermüdlichen Erfinder und Verschwender zu genügen. Die Aufgabe selbst ist bezeichnend. Eine Flucht von altmodischen, quadratischen Sälen, an denen räumlich nichts mehr zu ändern war, soll durch Dekoration herausgerissen werden. Über konstruktive Fragen hat sich Cortona nicht gerade den Kopf zerbrochen. Was ihm dekorativ erwünscht ist, wird aufstukkiert. Die beiden kostbarsten Räume hat er aber doch mit kuppelförmigen Oberlichtern ausgestattet, die Sala di Apollo mit einem Rundbild und die Sala di Giove mit einem Vierpaß, Formen, die durch vielgestaltige Pendentifs an die Wand angeschlossen werden und deren Füllung sich die reichen Erfahrungen der Kuppelmalerei zunutze macht. Die Sala di Giove ist das eigentliche Meisterwerk, auf dessen Motive man nicht nur im Zeitalter Ludwigs XIV., sondern auch im 19. Jahrhundert unendlich oft zurückgegriffen hat, sobald eben der Zeitgeschmack nach barockem Reiz verlangte (Abb. 180). Ich weiß nicht, ob man so etwas analysieren soll. Und doch verträgt jede Einzelheit die individuelle Prüfung. Die Kontraposte der Figuren sind edel und kraftvoll. Von den Tragmotiven ist kein einziges verfehlt oder unbegründet, obwohl die Absicht ja nur dekorativ ist. Man vergleiche die ungeschickten Posen der venezianischen Figuren. In der Architektur herrscht genau so viel Klarheit, daß man die Kreuzungen, Verwirrungen, Überraschungen um so stärker als Kunstmittel empfindet. Freilich ist das Ganze nicht denkbar ohne gewisse Anleihen an das Kunstgewerbe, speziell an Metallarbeiten. So hat die Mittelkartusche die Form eines Türklopfers angenommen, der in seinen Scharnieren vollkommen verständlich bleibt, und darüber schwebt, als Konsole verwendet, eine Muschelmaske, die durch Vermittlung Lebruns in das Sonnenwappen Ludwigs XIV. umgebildet und in dieser allegorisch vergifteten Form bis zum Überdruß wiederholt worden ist.



Abb. 179 Dogenpalast, Sala delle quattro porte

In Frankreich hat die Deckenkunst keinen günstigen Boden vorgefunden. Obwohl man es sich

zur Pflicht macht, die italienischen Muster zu kopieren und womöglich zu überbieten, spürt man doch den Mangel an Phantasie. Man spürt, daß der französische Profanbau mit massiven Steingewölben gar nicht umzugehen gewohnt war. Daß die Kleinheit und Niedrigkeit der Räume eine Belastung von oben her am wenigsten vertrug und frühzeitig die Probleme der Wandbildung das Interesse lebhafter und ehrlicher beschäftigen. Während Cortona ein schöpferisches Genie hohen Ranges gewesen war, ist Lebrun ein Phrasendrechsler. Seine Fülle wirkt spärlich, seine Verwirrung ordentlich und sein Temperament lahm. Es muß eine kaum vorstellbare Menge von Fleiß dazu gehört haben, bis ein im Grunde genommen unfruchtbarer Kopf wie Lebrun seine vielteiligen Ensembles glücklich zusammengetragen hatte. Erschwerend kommt hinzu, daß das Motiv der Prachtdecke ursprünglich an die Galerieräume gebunden ist, deren ungezügelte Längenerstreckung den



Abb. 180 Florenz, Pal. Pitti, Sala di Giove

Deckenbildner zu Wiederholungen zwingt. Bourdons Galerie im Hotel Bretonvilliers eröffnet die Reihe. Poussin wußte, was er von seinen Landsleuten zu erwarten hatte, als er bei der Ausmalung der Grande Galerie du Louvre die ausdrückliche Bedingung stellte, nicht mit dem Deckenschmuck behelligt zu werden. Lebrun war gefügiger[1]). Die Galerie Lambert, ein Jugendwerk, begründet seinen Weltruf als Dekorateur. Schloß Vaux, die Galerie d'Apollon, die Gesandtentreppe in Versailles, die Appartements und die Galerie von Versailles sind dann die dekorativen Vorratskammern des neuen Stils, die bis an den Rand mit Bruchstücken italienischer Kunst angefüllt werden.

Die überlange Galerie d'Apollon wird von drei Gurten überwölbt, von denen der mittlere auf Hermen aufruht (Abb. 181). Zwischen diesen Trägern buchtet das Bildfeld halbkreisförmig aus

[1]) „La peinture de le Brun se réduit à n'avoir une valeur décorative, conforme sans doute aux intentions des clients mondains, mais peu compatible, on l'avouera, avec une inspiration sublime et une originalité géniale." Chatelain, Le Surintendant Nicolas Foucquet, S. 382.

und begegnet sich mit einem Sarkophagmotiv, das seit Michelangelo unendlich oft plagiert und auch in diesem Fall mit Kontrapost-Figuren besetzt worden ist. Das Programm ist eine Kalender-Orgie, aus der unsere Abbildung die Herbst-Embleme zeigt. Nach Weinlaune sieht so etwas nun freilich nicht aus. Der Jüngling rechts soll den Genius des Weins, der lagernde Satyr die Trunkenheit symbolisieren. Aber der Kontrapost wirkt unharmonisch. Den Bewegungsmotiven fehlt der Schwung und die Hauptfiguren sind entwertet durch die unmittelbar benachbarten, etwas größer gebildeten Hermen, die manieristisch gestikulieren und zu der faden Mittelgruppe Stellung nehmen. Neu und nordisch ist der Überfluß an Stoff-Draperien, die allerdings weder den großen Wurf der Berninischen noch die satte Fülle der flandrischen erreichen, und das Ganze könnte man allenfalls elegant nennen, wenn sich die Begriffe von Eleganz nicht in der nächsten Generation nochmals vollständig verändert hätten.



Abb. 181 Paris, Galerie d'Apollon

Von den drei großen Versailler Arbeiten haben sich die Kgl. Appartements an die Raumfolge des Pal. Pitti angelehnt. Hier kommt Lebrun seinem Vorbild am nächsten und die Aufgabe lag ja auch ähnlich. Sechs mittelgroße Räume, deren meist quadratisches Format aus der Ungunst eines Umbaues herrührt, sollten Königszimmer werden. Das Programm der Planetenfolge konnte man übernehmen, obwohl die Beziehung zum Fürsten hier schon aufdringlicher behandelt wird. Die ovale Deckenfüllung des Venus-Saales stammt indirekt aus Venedig. Im übrigen ist das System der Galerie Farnese nachgeahmt und dekorativ verwässert worden. Was aber den Eindruck so sehr verändert, ist die pomphafte Wanddekoration. In Italien hatte man schlichte Wände mit der Decke in Kontrast gesetzt. Frankeich dagegen geht auf Häufung aus. Wand und Decke sollen sich gegenseitig überbieten. Es fehlt eben der künstlerische Takt. — Die Decke der Galerie des Glaces folgt dem Vorbild der Apollogalerie, deren System auf fünf Gurte erweitert und durch Varianten bereichert wird (Abb. 183).



Abb. 182 St. Cloud, Galerie

Neu sind vornehmlich die ovalen Bildmedaillons, die nach dem Muster der Galerie Spada in Rom in figuriertes Gebälk eingerahmt sind und sich im Scheitel des Gewölbes in Form von Segmentgiebeln begegnen. In leichterer Ausführung hat Mignard die gleiche Rahmenführung wiederholt in der ehemaligen Galerie von St. Cloud (Abb. 182). Nur war Mignards Werk insofern höher organisiert, als das Mittelbild nicht die Querachse, sondern die Längsachse einnahm. Das alte Gurtsystem, das so viel Unheil angerichtet hatte, ist also in ein biegsames Feldersystem umgebildet worden, dem man die konstruktive Herkunft kaum mehr ansieht.

Das dritte Prachtstück von Versailles, die Decke der Gesandtentreppe, war kunstgeschichtlich das interessanteste, weil Lebrun sich in diesem Spätwerk mit der Barberinidecke, dem Frühwerk Cortonas auseinandersetzt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Decke mitsamt dem Treppenhaus abgerissen, vorher aber in sorgfältigen Stichen von Surugues und Simonneau publiziert worden. Konstruktiv ist die Decke ein Novum. Denn der Spiegel ist nicht scheinbar, sondern wirklich mit einem Oberlicht ausgesetzt, eine technische Notlösung, zu der man sich ohne Frage ungern entschlossen hat. Vom Hof her war nicht genügend Licht zu gewinnen und gegenüber lagen ja die Kgl. Appartements. Was fingiert werden mußte, war also in diesem Fall die Fensteranlage (Abb. 161). Das Oberlicht ist klein und läßt der Kehle mehr Raum übrig, als nötig ist. Infolgedessen wird die Kehle nochmals aufgeteilt. Unten öffnet sie sich im Sinne der Barberinidecke als Scheinhimmel, aus dem man das wichtigste Illusionsmittel, die schwebenden Wolken, bezeichnenderweise ausgeschieden hat, und die darüberliegende Zone wird als Kasettendecke behandelt, deren Felder mit Historien ausgemalt sind (Abb. 184). Nimmt man die Eckkartuschen hinzu, die als Pendentifs wirken und der Himmelsillusion entgegenarbeiten, so hat man schon drei Konstruktionsprinzipien, die sich gegenseitig ausschließen. Dargestellt sind acht Szenen aus der französischen Tagesgeschichte, und das Format der Historien ist nicht einmal groß. Der Rest ist mit Personifikationen ausgefüllt. Man zählt etwa sechsunddreißig: Minerva, Herkules, Apollo und die neun Musen, die Künste, die Wissenschaften und die Staatstugenden[1]). Viktorien und Sklaven symbolisieren Sieg und Niederlage. Ruhm und Unsterblichkeit bilden den Schlußstein. Die Häufung ist plump und führt zu Wiederholungen. Zudem widerspricht der Größenmaßstab häufig der geistigen Bedeutung der Figur. Nebensachen sind groß, Hauptsachen klein dargestellt. Thematisch neu sind die Gestalten der vier Weltteile, die in kolossaler Dimension über dem Gesims thronen, exotisch kostümierte Frauen, die der flämischen Allegorie entlehnt sind. Italien war

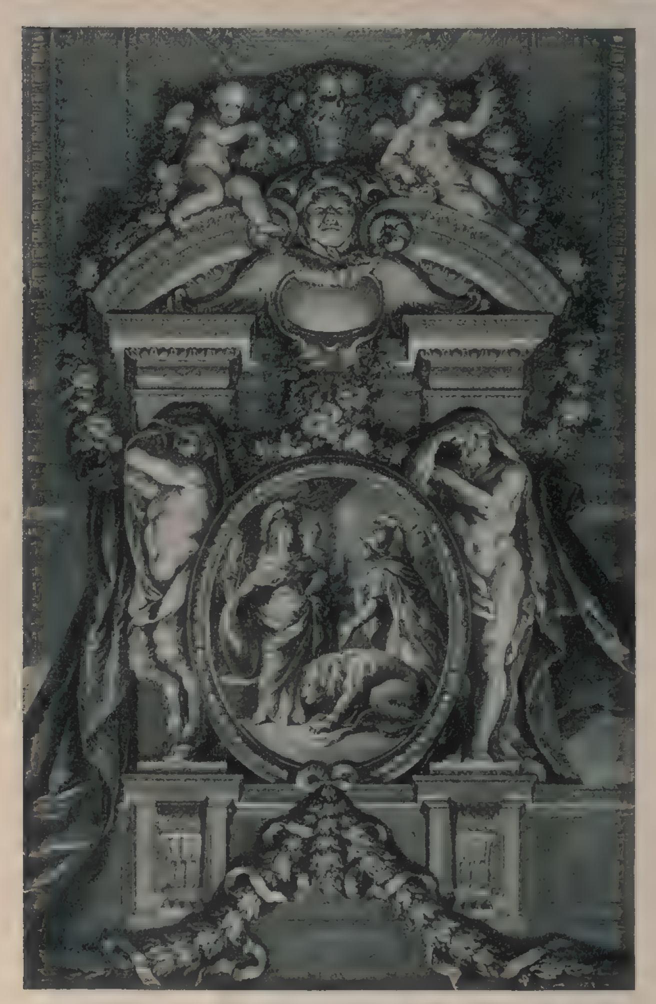


Abb. 183 Versailles, Galerie des Glaces, Decke

[1]) Es handelt sich hier nicht um die kirchlichen, sondern um die staatlichen Kardinaltugenden: Fortitia, Vigilantia, Magnificentia und Auctoritas Regia.



Abb. 184 Versailles, Gesandtentreppe, Deckenbild

ja nicht überseeisch interessiert gewesen. Frankreich dagegen treibt, geleitet von Colbert, eine Welt- und Kolonialpolitik, die Spanien, Holland und England zu verdrängen sucht, und seitdem zeigt die Dekoration, die ja von Politikern inspiriert ist, den eigentümlichen kolonialen Einschlag: Asiaten und Amerikaner, Palmen und Gummibäume, Kamele und Elephanten, Papageien und Schlangen. Versailles ist ein „abrégé du monde“ [1]), und wenn auch der Realismus, der durch diese Dinge großgezogen wird, oft wenig künstlerisch wirkt, so war der universelle Geist eben doch das entscheidend Neue, wodurch der nordische Barock über den italienischen hinausgeschritten ist.

Der Stil Lebruns ist auffallend rasch aus der Mode gekommen. Denn der übereilte Wandel des Geschmacks ist ja gewissermaßen die Strafe für die Überschätzung des Dekorativen. Wie man sich früher über die Preziösen lustig gemacht hatte, so lacht man nach dem Tode Lebruns über die fremdländische Gravität seiner Werke, zumal da man sie mit dem Eigensinn des alternden Königs identifiziert. Speziell seine Deckenkunst ist der Gegenstand der Opposition. Sobald der bodenständige Geschmack des Adels die Oberhand gewinnt, werden die scheinbaren Wölbdecken abgeschafft. Man hält es für unpassend, Spiegelgewölbe vorzutäuschen, die man gar nicht bauen konnte. Zudem werden die Räume eher kleiner als größer. Jedenfalls begnügt man sich mit geweißten Flachdecken, die durch Hohlkehlen in die Wand übergeführt werden. Seitdem ist die Deckenbildung keine dekorative Frage mehr, sondern ein Stück Ornamentkunst, über das man sich an Hand zahlreicher gestochener Musterbücher informieren kann. An der Hohlkehle findet das Ornament eine bescheidene Ansatzstelle. Gewöhnlich wird die Mitte der Decke mit einer Lüstre-Rosette ausgesetzt und diese zuweilen mit der Kehlendekoration verknüpft (Abb. 185). Das Bandornament spielt eine große Rolle und, wie mir scheint, ist Bérain der maßgebende Künstler gewesen, der den alten, struktiven Deckenstil in einen vorwiegend ornamentalen Deckenstil umgebildet

[1]) Blondel, Arch. Franç., Liv. VI, Chap. II, p. 12.

hat. Aus dem Zusammenhang der Ornamentkunst erklärt sich dann auch das plötzliche Zurückgreifen auf die Groteske, von der ja das 16. Jahrhundert ausgegangen war, und deren Auftreten, wenn man so will, bereits als ein Symptom der Rückbildung angesehen werden darf.

Neues ist bezeichnenderweise nur da geschaffen worden, wo auch die Raumbildung sich in selbständigen Bahnen bewegt, nämlich in den eingeschossigen Ovalsälen, unter denen der obere Saal im Hotel Soubise die erste Stelle einnimmt (Abb. 186). Die Architektur stammt von A. Delamaire (1706—1712), die Dekoration von Nattoire (vollendet 1740). Die Aufgabe bestand darin, dem einstöckigen Raum, der mit einer Flachdecke eingedeckt ist, die Wirkung eines Kuppelsaales zu verleihen, wie man das aus der sogenannten Salle à l'Italienne gewöhnt war (vgl. oben S. 169). Als Ersatz für die Wölbung hat Nattoire zunächst Pendentifs angebracht, die zwischen die Fenster herabrücken, um sich unten mit den Panneaux und oben mit der wellenförmigen Gesimslinie zu berühren. Es handelt sich also um Zwickelmalereien, von denen man kaum sagen kann, ob sie eigentlich zur Decke oder zur Wand gehören, und die in der Tat den Zweck verfolgen, eine letzte Synthese zwischen Wand und Decke zu vollziehen. Später hat auch dieses Motiv seinen ehemaligen konstruktiven Sinn verloren. Es lebt weiter als Rocaille und lenkt somit, wie die französische Deckenbildung überhaupt, in das Fahrwasser der reinen Ornamentkunst ein. Dieses Stadium ist dann beispielsweise mit Cuvilliés erreicht, der in seinem Kupferwerk Deckenrocaillen von vollendetem Geschmack veröffentlicht und vornehmlich in den Appartements von Brühl die schönsten Rokokodecken ausgeführt hat, die Deutschland besitzt (Abb. 187). Die Willkür ist freilich eine scheinbare, denn gerade auf der Beherrschung der Mittel beruht ja der Eindruck von Grazie, der von solchen Linien ausgeht. Der Gegensatz von Kehle und Spiegel ist nahezu aufgehoben. Statt der schweren architektonischen Profile sind schmale Leisten verwendet, die aus der Möbel- und Panneaugliederung übernommen werden. Statt der Bildfüllungen erscheinen Vignetten, die keines Rahmens mehr bedürfen und gelegentlich auf Goldgrund aufgesetzt oder auch in Delftermanier ausgeführt sind. Hie und da droht das Ornament in realistische Bildungen auszuarten und man sollte meinen, daß

Abb. 185 Bérain, Decke aus Grotesken

sich in diesen Realismen eine Gesundung der Kunst angezeigt hätte. Die Entwicklung ist aber anders verlaufen. Der Klassizismus hat diesen Ornamentstil in Bausch und Bogen verworfen und die Rückkehr zu konstruktiven Formen angetreten: zum antiken Gebälk, zur gotischen Balkendecke oder auch zur gewöhnlichen Kalkdecke, in der harte Lüstre-Rosetten als letzter Rest aus den ehemaligen Prunkgebilden zurückbleiben.



Abb. 186 Paris, Hotel Soubise

Wir kehren nach Italien zurück, und zwar in die kirchliche Sphäre, um von dort aus den Weg nach Deutschland zu finden. Zur gleichen Zeit, wo Lebrun die französische Weltherrschaft verkündigt, predigt Andrea Pozzo die Weltherrschaft der Jesuiten: um 1680 entstehen seine monumentalen Deckenbilder in St. Ignazio in Rom. Im Langhaus ist die Himmelfahrt des heiligen Ignazius dargestellt, die unter Assistenz von zahllosen Engeln und Heiligen vor sich geht, und am Rande thronen, in offensichtlicher Abhängigkeit von Lebrun, die vier Weltteile, die einen profanen Herrengeist in den heiligen Raum hereintragen. Aber diese thematischen Einzelheiten kommen kaum zu Wort gegenüber der architektonischen Gesamtanlage (Abb. 188). Pozzo errichtet über dem wirklichen Raum einen gemalten Idealraum, durch den man in himmlische Fernen hinausblickt. Der Idealraum reicht bis in die Fensterregion herab, während oben Triumphbogenarchitekturen steil und schwindelerregend in den Himmel emporragen. Woher Pozzo diese Formen entnahm, ist leicht zu ersehen. Sie stammen zum Teil aus der Quadraturmalerei, die vor keiner Schwierigkeit mehr zurückschreckte, zum anderen Teil aus der Bühnenkunst, die von den Jesuiten in neue Bahnen gelenkt worden war und damals bereits mit allen Mitteln perspektivischer Täuschung zu arbeiten verstand. Pozzos Kunstgriff besteht darin, die Triumphbogen der Schmalseite tiefer zu basieren und stärker vorn über zu neigen als die der Längsseiten. Auf diese Weise wird das Mittelbild dem Quadrat

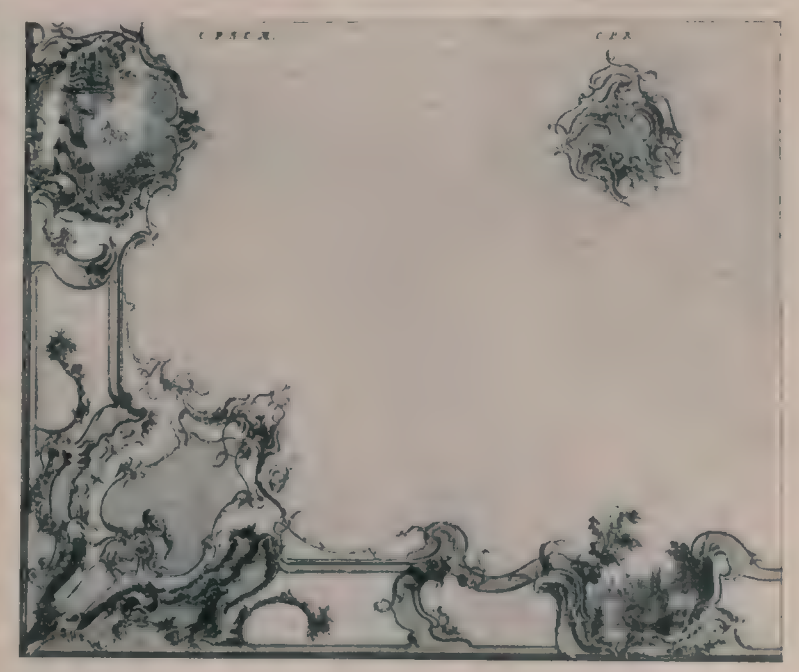


Abb. 187 Cuvilliés, Deckenentwurf



Abb. 188 Rom, St. Ignazio

angenähert — es würde beengt ausgesehen haben, wenn die Längsform des Schiffes sich in der Deckenöffnung wiederholt hätte — und an den Schmalseiten ergeben sich zwei neue Himmelsdurchblicke. Durch dieses Überhängen der Schmalwände nimmt die Scheinarchitektur jenen bedrohlichen Ausdruck an, der sich leicht in religiöses Pathos umdeuten läßt. Im Mittelbild macht sich der Einfluß Correggios geltend. Pozzo übernimmt von ihm zunächst die Wolkenbildung, jene regenschweren Wolken, die nur an den Rändern von Licht durchdrungen werden, und die sich vermöge ihrer plastischen Greifbarkeit deutlicher mit den Architekturen auseinandersetzen, als der leichte Wolkendampf, den man in Rom zu malen pflegte. Als zweites übernimmt er die Fernrohrperspektive, die im Spätbarock die Grundlage aller Himmelsglorien geworden ist. Die Römer hatten auch im Deckenbild das klare figurale Thema in den Vordergrund gestellt. Bernini vertrat die Ansicht, daß man Glorien möglichst dicht zum Beschauer herabschweben lassen müsse (Chantelou, S. 292). Correggio hatte als erster die Glorie in unendliche Fernen hinausgerückt, und darin ist Pozzo ihm gefolgt. Sein Himmelsbild nimmt den Charakter einer Landschaft an, in die er die Figuren als Staffage hineinstellt, und dieses landschaftliche Motiv begleitet uns fortan ständig bis an den Schluß der ganzen Entwicklungsreihe.

Der Weg, welcher von Pozzo zu Tiepolo führt, ist im einzelnen wenig erforscht und in Italien selbst scheint ein Zusammenhang zwischen beiden überhaupt nicht vorgelegen zu haben. Tiepolo hat nicht in Rom studiert, sondern bei den venezianischen Altmeistern, bei dem farbenfrohen Paolo Veronese. Im Norden dagegen, in Österreich und Süddeutschland, hat man den Eindruck, es hätte eine organische Entwicklung von Pozzo zu Tiepolo stattgefunden, weil der deutsche Geschmack sich schrittweise von den römischen zu den venezianischen Idealen durchringt. Das eine steht jedenfalls fest, daß Tiepolo auf deutschem Gebiet nicht als zufälliger Eindringling wirkt. Amigoni und Piazetta hatten den Weg bereits geebnet[1]). Auf die Darstellung des Himmels und der lichterfüllten Atmosphäre hatte man sich im Norden von jeher besser verstanden als im

[1]) Hermann Voß, Jac. Amigoni und die Anfänge der Rococo-Malerei in Venedig. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 39, S. 145.



Abb. 189 Würzburg, Residenz, Decke im Treppenhaus

Süden[1]). In der Landschafts- und Genrekunst berührte sich der süddeutsche Geschmack mit dem venezianischen, und neben einer gewissen Prunksucht hat wohl eine theatralische Neigung die Brücke zwischen den beiden Kunstgebieten gebildet. Aber abgesehen von alledem beweist Tiepolos zahlreiche, ungemein talentierte deutsche Schülerschaft, daß es nur eines Anstoßes bedurfte, um auf deutschen Kalkwänden eine südländische Märchenwelt hervorzuzaubern[2]).

Tiepolos Lebenswerk hat speziell in seinem Aufstieg keine tiefere Problematik aufzuweisen. Es ist immer das gleiche Spiel mit Glanz und Üppigkeit, die Erfindung durchaus nicht frei von Plagiat und Wiederholung. In seinem Hauptwerk, den Treppenhausfresken von Würzburg, feiert er eine von jenen ethnographischen Orgien, wie man sie seit der Gesandtentreppe in Versailles zur Verherrlichung souveräner Machtbefugnisse aufzuführen liebte (Abb. 189). Lebrun hatte die Weltteile personifiziert. Hier haben Amerika, Asien und Afrika Karawanen ausgeschickt, die der fränkischen Bischofsstadt Geschenke darbringen. Die Allegorie wird also zu einem Welt-Jahrmarkt, zu dessen Erfindung eben nur ein Venezianer befähigt war. Scheinarchitekturen benutzt Tiepolo nicht mehr. Er empfindet dazu zu landschaftlich. Nur als Staffage sind Baulichkeiten zugelassen: Zelte, Hütten, Ruinen und die breit hinfließenden Treppen, die von alters her das Lieblingsmotiv der venezianischen Maler gewesen sind. Was die Illusion angeht, tut Tiepolo den kühnsten Schritt

[1]) „Wohl haben auch die Italiener mit Tiepolo an der Spitze in derselben Zeit die Kompositionen ihrer Deckenbilder im freien Luftraum aufzulösen begonnen, doch nördlich der Alpen vollzog sich diese Entwicklung nicht nur früher und radikaler, sondern auch unter anderen Voraussetzungen: Das Himmelsgewölbe mit seinem atmosphärischen Inhalt, durch die großen Holländer des 17. Jahrhunderts als Inspirationsquelle für die Malerei erschlossen, bildet den Ausgangspunkt der Komposition." Max Dvořak a. a. O., S. 13.

[2]) Adolf Feulner, Süddeutsche Freskomalerei. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. X, S. 64.

und den letzten. Er erweitert die Deckenöffnung zum Deckenpanorama. Bei Pozzo hatte man noch das Gefühl, tief unten zu stehen und in den Himmel emporzublicken. Tiepolo hebt den Beschauer selbst in die Höhe empor, freilich nicht den realen, sondern einen ideal vorgestellten, dessen Augenpunkt etwa in der Höhe des Kranzgesimses angenommen ist. Wie nah der Gedanke des Panoramas dem deutschen Spätbarock gelegen hat, geht unter anderem daraus hervor, daß Neumann im Bruchsaler Treppenhaus ein förmliches Modell für ein Rundpanorama aufgestellt hat. Freilich war der dortige Deckenmaler, Johannes Zick, nicht der geeignete Mann, die Gunst der Situation auszunutzen.

Rückbildung.

Die Deckenbilder, wie wir sie in langer Reihe entwickelt haben, sterben auf zweierlei Weise. Entweder läßt man die Randfiguren wegfallen und spannt den Himmel, mit Putten notdürftig belebt, als neutralen Grund über den Raum. Tiepolos eigenes Spätwerk, die Decke im Thronsaal des Madrider Schlosses, ist ein derartiges Zeugnis seniler Verarmung und Verhärtung. Der zweite, häufigere Fall ist der, daß man die perspektivische Unteransicht preisgibt und zur ebenen Bildkomposition zurückkehrt. Tiepolo und die Deutschen hatten Landschaft und Genre in das Deckenbild eingeführt, aber gerade in dieser Erweiterung des Stoffkreises lag der Keim des Verfalls. Man wendet sich ab von den Illusionskünsten und sucht im Bild wieder die Schilderung als solche. „Der gegenständliche Naturalismus der nordischen Kunst durchdringt und zersetzt die barocke Monumental-Malerei, was auch darin zum Ausdruck kommt, daß die Tafelmalerei profanen Inhalts, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keine Rolle spielte, eine neue Bedeutung zu gewinnen und Werke hervorzubringen begonnen hat, die vielfach als ein Vorspiel zur realistischen Kunst des folgenden Jahrhunderts angesehen werden können" (Max Dvořak a. a. O., S. 17). Dazu kommt, daß die Konstruktion wieder ihr Recht geltend macht. Aber alles das hätte die Deckenkunst nicht zu Fall gebracht. Was ihren Tod verursacht hat, ist der Vorwurf der Lüge, den die Aufklärung gegen das schwebende Bild erhebt. Lessing fordert vom Bild wie von der Statue einen Höchstgrad von Realität. Je realer man nun ein Deckenbild malte, desto größer wurde die statische Paradoxie. Es folgt eine gründliche Abrechnung mit dem Barock überhaupt, und es dauert mehr als ein halbes Jahrhundert, bis zum Aufstieg Makarts, bis man dem Sinnlich-Reizvollen wieder sein Recht zuerkennt gegenüber der Vergeistigung des klassischen Zeitalters.



WANDBILDUNG.

Das architektonische Zimmer. Das getäfelte Zimmer. Das textile Zimmer.

Den Beweis dafür, daß die Ausbildung spezifisch dekorativer Kunstformen, wie wir sie im Spätbarock beobachten, nach bestimmten kunsthistorischen Gesetzen vor sich geht, wird die Wandbildung im Innenraum erbringen müssen. Denn man kennt da weder die mechanischen Hemmungen, die dem dekorativen Gestalten im Außenbau entgegenstehen, noch die grundsätzliche Begünstigung des Dekorativen, wie sie in der Deckenbildung festgestellt worden ist. Zwar scheint die Art, wie man die Wände eines Raumes gliedert, behängt, bestellt oder bespannt, der Willkür des Einzelnen überlassen zu sein. Aber gerade deshalb verrät sich die unbewußte Vorliebe für den individuell oder für den dekorativ ausgestatteten Raum, die elementare Neigung, ihn mit hochwertigem Mobiliar zu füllen oder einem architektonischen Schema zu unterwerfen. Vielleicht auch zeigt sich die Unschlüssigkeit zwischen den beiden Prinzipien, woraus dann die halben, schwachen und charakterlosen Dekorationen hervorgehen. Jedenfalls ist die Einrichtung von Wohn- und Festräumen, auch wenn sie absichtslos oder bescheiden aussieht, bis in die Einzelheiten historisch und soziologisch bedingt, sodaß dem scheinbar Zufälligen die höchste systematische Beweiskraft innewohnt.

Bei der Betrachtung barocker Innenräume wird man weder an die persönlichen Stilmerkmale, noch an die Geschlossenheit des entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhanges allzu hohe Anforderungen stellen dürfen. Denn es liegt in der Natur des Stoffes, daß kaum die wichtigsten Schüler- und Lehrerverhältnisse einwandfrei festgestellt werden können und die Zuschreibung an bestimmte Künstlerpersönlichkeiten oft gar nicht durchzuführen ist. Um so notwendiger erscheint es mir, die Denkmäler in eine systematische Gliederung einzustellen, die zunächst als Rahmen zu dienen hat, darüber hinaus aber möglicherweise zur Typenbildung herangezogen werden kann. Die nächstliegende Einteilung wäre natürlich die nach dem Zweck der Räume innerhalb des Hauses, die Räume zu charakterisieren als Festsäle, Galerien, Empfangszimmer, Schlafzimmer, Kabinette usw., woraus sich dann die historische Frage ergibt, wie im Ablauf der Geschichte das Interesse bald den großen und festlichen, bald den kleinen und nützlichen Räumen gegolten hat. Eine zweite Einteilung wäre die nach der sozialen Rangordnung. Es gibt fürstliche, vorwiegend adelige und vorwiegend bürgerliche Räume. Das soziologische Problem, wie der Standes- oder Klassencharakter in der Zimmerdekoration zum Ausdruck gekommen ist, bedarf der Untersuchung, und auch diese Frage kann historisch gestellt werden. Nämlich wie es kommt, daß in diesem Zeitalter die höheren, in jenem die bescheideneren sozialen Typen bevorzugt worden sind. Hier soll eine ganz andere Gliederung vorgenommen werden, und zwar nach dem Material, mit dem die Zimmerdekoration bestritten ist. Denn so wenig hier einer materialistischen Kunstauffassung das Wort geredet werden soll, so hat doch das Material eine gewisse Scheidung der Typen mit sich gebracht. Es gibt steinerne, d. h. architektonisch gegliederte Räume, getäfelte und textil dekorierte Räume, wobei man darüber nachdenken mag, wie weit dieser stoffliche Charakter etwa mit dem realen Zweck der Zimmer parallel läuft, oder durch stoffliche Mittel schon ein gewisser sozialer Ausdruck erzeugt wird. Und schließlich haben ja auch die Stoffe ihre Geschichte. Da wäre festzustellen, wie der dekorative Geschmack sich bald den spröden, bald den weichen und tonigen Stoffen zukehrt. Wie man bald eine reinliche Scheidung der Typen, bald eine Verschmelzung und Annäherung angestrebt hat, und wie die Materialwirkung eines Raumes bald auf den Kontrast der Stoffe, bald auf deren Vereinheitlichung berechnet gewesen ist. Trotzdem würde ich mich zu einer Klassifizierung von Innenräumen nach Stoffen schwerlich entschlossen haben, wenn nicht die französische Theorie diese Methode angewandt und ausdrücklich empfohlen hätte. Blondel d. Jg. unterscheidet bereits architektonisch gegliederte, getäfelte und textil behandelte Räume

und stellt den Grundsatz auf, daß in einem herrschaftlichen Hause alle drei Typen vertreten sein müßten[1]). Die architektonische Dekoration bleibt den Festsälen, der Galerie und dem Vestibül vorbehalten. Die Empfangszimmer werden in der Regel mit Panneaux dekoriert. Weil aber das Aufstellen von Mobiliar durch die Panneaux allzusehr erschwert ist, müssen textile Zimmer eingeschaltet werden, die den nötigen Stell- und Hängeraum bieten.

Wie in der Einleitung ausgeführt wurde, hat es der Spätbarock als seine eigenste Aufgabe betrachtet, die mobile Zimmerdekoration in eine stabile umzuwandeln, und es besteht kein Zweifel darüber, daß der schematische Geist des Zeitalters und ebensosehr die barocke Einheitstendenz diese Entwicklung begünstigt haben. Trotzdem wird man diese These nicht überspannen dürfen. Denn die Wand eines Zimmers läßt grundsätzlich mehrere Deutungen zu. Sie gehört einerseits zur Struktur des Hauses und hat diese Eigenschaft zu allen Zeiten durch architektonische Zierglieder anzudeuten gewußt. Andererseits gehört sie zur kunstgewerblichen Ausstattung und besitzt die Fähigkeit, von den Mobilien bald mehr und bald weniger in sich einzubeziehen. Es ist also keine Einrichtung so unbedingt mobil, daß sie nicht irgendwie auf die Struktur des Raumes Bezug genommen, und umgekehrt keine so unbedingt stabil, daß sie sich die Heranziehung von Mobilien völlig versagt hätte. Die These besagt also lediglich, daß im Spätbarock die stabile Dekoration vorherrscht, und daß die Neigung, das Veränderliche stabil zu festigen, auch solche Raumtypen erfaßt, die man im Hochbarock ohne Zweifel mit freiem Mobiliar angefüllt hätte. — Was das Problem dann wieder vereinfacht, ist die Tatsache, daß der Süden und der Norden keinen wesentlich verschiedenen Standpunkt dazu einnehmen. Es wäre falsch zu behaupten, daß etwa der Süden, seinen tektonischen Neigungen folgend, die stabile Dekoration vorgezogen und der Norden, im Streben nach Intimität, lieber mit mobilem Inventar gearbeitet hätte. Denn das Verhältnis liegt eher umgekehrt. Der Süden hat infolge seiner individualistischen Geisteshaltung zu allen Zeiten dem mobilen Einzelgegenstand künstlerisches Interesse entgegengebracht und selbst im Spätbarock ungern vom Einzelgegenstand abgelassen, während der Norden durch seine Fähigkeit, die Dinge ausdrucksvoll zu gruppieren, stets geneigt war die Gegenstände mit der Wand zu verschmelzen. Im Spätbarock, ähnlich wie in der Gotik, erreicht der nordische Raum einen so hohen Grad synthetischer Vereinheitlichung, wie ihn der Süden nicht gekannt und weder in der kirchlichen noch in der weltlichen Sphäre überhaupt angestrebt hat.

DAS ARCHITEKTONISCHE ZIMMER.

Die italienische Frührenaissance hat architektonisch gegliederte Wohnräume nicht geliebt. Teils deshalb, weil die architektonische Gliederung dem Kirchenraum vorbehalten bleibt, teils weil man in begreiflicher Reaktion gegen die Überspannung der baulichen Energie, wie sie im Mittelalter vorgelegen hatte, zunächst einmal den Einzelgegenstand zu Wort kommen lassen will. Trotzdem wirken diese primitiven Räume, wie der Festsaal im Pal. Davanzati in Florenz für unser Gefühl architektonisch streng (Abb. 190). Denn die Wände, ihr Stein und ihr Kalk, sprechen vernehmlicher als wir das gewöhnt sind. Der Kamin, hier bereits als Einzelgegenstand geformt, wird durch den ansetzenden Rauchfang in das bauliche Gefüge einbezogen. Der Fußboden ist mit Terrakotta gepflastert, wie das im Süden heute noch üblich ist, und das Mobiliar kommt uns spärlich vor, nicht nur weil es in diesem Fall museumsartig zusammengetragen ist, sondern weil das starke Geschlecht, das in diesen Räumen gewohnt hat, den Besitz weniger, individuell-schöner Möbelstücke für erstrebenswert hielt, statt die Räume, wie das im 19. Jahrhundert Sitte geworden ist, mit einer Fülle von geringwertigem Mobiliar zu überladen. Obwohl die Weltanschauung, die uns aus solchen Räumen entgegentritt, geschlossener und harmonischer ist, als jede andere, und einen Zweifel an

[1]) J. F. Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. Paris 1737. Tome II, Introduction.

der Welt und ihrem Treiben nicht aufkommen läßt, so glaube ich doch kaum, daß vom formalen Standpunkt ein Raum weniger einheitlich dekoriert werden kann. Die Hochrenaissance hat sich daher mit diesen Dekorationen nicht zufrieden geben können. In ihrem Bestreben, zu gliedern, zu messen und zu wägen, kurzum den Kosmos der Dinge zur Anschauung zu bringen, hat sie die architektonische Gliederung der Innenwand zum mindesten in Erwägung gezogen. Die Baukunst der Renaissance geht zwar vom Aussenbau aus und damit hängt es zusammen, wenn das Problem der Innenwand verhältnismäßig spät in den Bereich der Vorstellung rückt und zunächst nur provisorisch gelöst wird. Es ist die Figur der „rhythmischen Travée“, die von den Fassaden gelegentlich auf die Innenwand übertragen wird, und derartige Anleihen an den Außenbau liegen ja um so näher, als die italienische Architektur mit halboffenen Räumen zu arbeiten gewöhnt ist, mit Loggien und Galerien, die das Wandsystem der Fassade fortsetzen und für die Bedürfnisse des Innenbaues umformen. Als bekanntestes Beispiel für einen architektonisch gegliederten Renaissanceraum, der in der Tat den Anspruch erheben kann, die Harmonie der Fassadengliederung für das Innere gewonnen zu haben, sei der Festsaal des Pal. Massimi in Rom erwähnt (Abb. 191). Das Hauptfeld, in das der schwer profilierte Kamin hineinragt, ist allseitig von kleineren, harmonisch abgemessenen Feldern eingerahmt. Unten Lambrien, oben eine Attika und seitlich Türfelder, die nach Maßgabe einer rhythmischen Travée zum Hauptfeld abgestimmt sind[1]). Thiersch hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß diese straffe Felderteilung eigentlich erst im Rokoko die allgemein übliche geworden sei. Ich möchte diese Feststellung negativ fassen: daß nämlich der Barock sich nicht dazu hat verstehen können, auf diesem Wege weiterzuschreiten. Die Galerien werden zwar nach wie vor architektonisch dekoriert (Galerie Spada, Galerie Farnese). Aber die Wohn- und Festräume haben aus Gründen, die hier im einzelnen nicht erörtert werden können, die architektonische Gliederung wieder verdrängt und aufgelöst. Wie wir sehen werden, hat überhaupt nicht Italien, sondern der Norden, insbesondere Holland den Anstoß dazu gegeben, unter Berufung auf Palladio die Innenwand in Feldersysteme aufzuteilen, und dort, in den Werkstätten eines Campen, Post, Vingboons sind dann erst die strengen Typen geschaffen worden, aus denen der französische Spätbarock und weiterhin das Rokoko ihre charakteristische Wandgliederung entwickelt haben.



Abb. 190 Florenz, Pal. Davanzati

Im Frühbarock mag Vasaris Sala di Leone X. im Pal. Vecchio die Reihe eröffnen (um 1560). Denn sie zeigt uns die barocke Zersetzung der Innenwand in einem kritischen Stadium. Während der Pal. Massimi noch von Raffael beeinflußt war, läßt dieser Saal einen Rückschluß zu, was Michelangelo sich unter Innendekoration vorgestellt haben wird (Abb. 192). Die Pilaster sind fortgefallen, ebenso die Lambrien und die Attika. Dafür hat man die Hauptfelder

[1]) Aug. Thiersch, Handbuch der Architektur, IV. Teil, 1. Halbband, S. 77; Jak. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, V. Aufl., S. 106 mit Abb. 82.

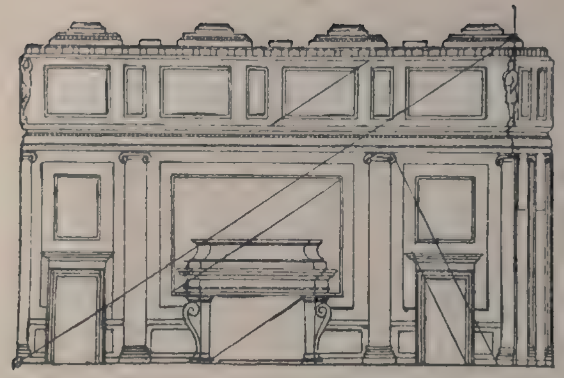


Abb. 191 Rom, Pal. Massimi (Thiersch)

mit Gemälden ausgefüllt, deren Breitformat einen barocken Mißklang in die Dekoration hineinträgt und deren Rahmen keineswegs architektonisch, sondern nach Analogie von Stuck- oder Holzrahmen geformt sind. Der Kamin, in den metallischen Formen der florentinischen Spätrenaissance ausgeführt, dient als Sockel für das Gemälde und scheint mir an architektonischer Strenge eher gewonnen als verloren zu haben. Erst durch die Türfelder kommt die dekorative Rechnung wieder ins Gleichgewicht, durch diese zart profilierten Fensterrahmen, die als bauliche Einzelheit weder Form noch Proportion besitzen und die schwere Erschütterung erkennen lassen, die Michelangelos bizarrerer Geschmack in den architektonischen Vorstellungen seiner Zeitgenossen hervorgerufen hatte. Diese Fensterrahmen, für italienische Verhältnisse viel zu schlank, werden unten mit Türen, oben mit Medaillons ausgesetzt und mit verkröpften Giebeln abgedeckt, die sich durch ihre Schwächlichkeit als bloßes Dekorationsmittel zu erkennen geben und durch figurierte Kartuschen endgültig in die Bahnen der dekorativen Stuckbildnerei einlenken. Was einem solchen Raum die repräsentative Note gibt, ist seine Leere, die geflissentliche Ausschaltung des Mobiliars, die sich als Folge allzu straffer Wandsysteme einzustellen pflegt. Die Felderteilung, obwohl sie gelockert ist, verträgt keine Überschneidung und nicht die geringste Verunklärung des Aufbaues. Wir befinden uns hier in einem öffentlichen Gebäude, das damals bereits einem Herzog untertan war, und es wäre durchaus vorstellbar, daß eine weitere Kräftigung der fürstlichen Macht schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einer Schematisierung der Zimmerdekoration hätte führen können. Die italienische Kultur hat aber unter der Führung Roms einen anderen Weg eingeschlagen. Der Hochbarock verlangt vor allem Wohnräume, die reich, festlich und geistvoll wirken und den privaten Charakter ihrer Bewohner dadurch zum Ausdruck bringen, daß die architektonische Gliederung aufs äußerste beschränkt und dem künstlerischen Einzelgegenstand, mag es sich um Werke der hohen Kunst oder um kunstgewerbliche Gegenstände handeln, jene Bewegungsfreiheit gesichert wird, die der liberalen Weltanschauung des Zeitalters entspricht. Es tut wenig zur Sache, daß unser Beispiel dem wenig bekannten Pal. Terzi entnommen und daß es Bergamo ist, das uns in provinzieller Abgeschiedenheit dieses köstliche Stück barocker Innendekoration aufbewahrt hat (Abb. 193). Aber die Jahreszahl verdient vermerkt zu werden. Wir stehen etwa im Jahre 1640, d. h. auf der Höhe des italienischen Barock, und was später kam, war in der Tat ein Abstieg. Denn nach der Mitte des Jahrhunderts beginnen die heimischen Formen zu verwildern,



Abb. 192 Florenz, Pal. Vecchio, Sala di Leone X.



Abb. 193 Bergamo, Pal. Terzi

und im Norden formt sich damals bereits der dekorative Stil, der im Spätbarock zersetzend auf Italien zurückwirkt.

Es soll nicht behauptet werden, daß diese Zimmereinrichtung ausschließlich mit Mobilien bestritten sei, noch daß dieser Festsaal eines vornehmen, vermögenden Hauses sich jeder dekorativen Wirkung enthalten hätte. Denn die Dominante im Bild ist ja etwas Architektonisches, das breite Kranzgesims, auf dem die Wölbung ruht, und dekorativ wirkt schon allein der Deckenschmuck, der noch immer die Vorherrschaft hat und den Eindruck des Festlichen von vornherein sicherstellt. Wie steht es aber mit der Wand? Die Requisiten sind dieselben wie in Vasaris Saal: Türen in den Ecken, ein Kamin in der Mitte, und was übrig bleibt, wird mit Gemälden ausgesetzt, die als Serie bestellt und nur für diese einmalige dekorative Aufgabe in Rahmen von gegebenem Format hineingemalt sind. Trotzdem gibt es hier keinen Zwang mehr. Das Format der Bilder besitzt eine gewisse interne Schönheit, wie man sie vom Tafelbild gewöhnt ist und die es gestatten würde, die Bilder auch in anderen dekorativen Zusammenhängen zu verwerten. Die matt abgetönten Goldrahmen trennen die Gemälde von dem Chaos ringsum. Freilich, galeriefähig sind sie nicht, und wenn ein Meister wie Poussin davon spricht, daß der Rahmen seine Gemälde vor der Einmischung fremder Gegenstände schützen müsse, so haben seine Worte einen tieferen Sinn, als gerade hier[1]). Immerhin bleibt das Ensemble lösbar und die Art, wie die Bilder befestigt sind, dieses

[1]) Quatremère de Quincy, Collection de lettres de Nic. Poussin, Paris. 1824, p. 17; Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe, II. Aufl., Berlin 1880, S. 225; Tagebuch des Herrn von Chantelou, S. 202, 203.

leichte Abhängen von der Wand und der Schattenschlag, den sie verursachen, deuten mit einer gewissen Absichtlichkeit darauf hin, daß die Dekoration noch nicht mechanisch gefestigt ist. Ob jedes einzelne von diesen Bildern im Sinne des malerischen Stils einheitlich komponiert ist, interessiert uns in diesem Zusammenhang wenig. Natürlich wird man es vorziehen, ein solches Barock-Interieur mit malerisch komponierten Bildern zu dekorieren, schon allein wegen der Farb- und Lichtwirkung. Aber die Felderteilung als solche kümmert sich nicht darum und in den Bildern selbst ist nichts enthalten, was über den Rahmen hinausweist. Ähnlich steht es mit dem Kamin, dessen prunkvolle Ornamentik, so barock sie sein mag, nirgends die vorgeschriebenen Grenzen durchbricht, und mit dem Mobiliar, das reichlicher als früher im Raum verteilt ist, im übrigen aber jene herben Möbeltypen aufweist, mit denen man in Italien seit Jahrhunderten gearbeitet hatte. Was von Einheit in einem solchen Ensemble erzielt wird, ist nur eine vorgestellte, ideale Einheit, und es bedurfte eines Energieaufwandes, zu dem der Süden überhaupt nicht befähigt gewesen ist, um dieses vielteilige Gebilde zu einem dekorativen Ganzen von zwingender, unbedingter Einheitlichkeit zu verschmelzen.

Im Norden ist der Raumgeschmack differenzierter als im Süden und die Folge davon ist, daß dort dekorative Aufgaben gestellt werden, die man südlich der Alpen gar nicht kennt. Während Italien auf die Gestaltung von Normalräumen ausgeht und die Dekoration somit nur wenige Varianten aufweist, hat man im Norden, speziell in den germanischen Ländern mit einer reichen Stufenleiter von Räumen zu rechnen. Vom Kellergewölbe bis zur Mansarde, von der bürgerlichen Wohnstube bis zu den Festsälen größten Formates, in denen ein städtischer, fürstlicher oder klösterlicher Machtkomplex zum Ausdruck kommt, würdigt man die Räume als künstlerische Typen, deren Ausdrucksgehalt durch Dekoration gesteigert werden kann. Im Zeitalter Heinrichs IV. macht Frankreich vereinzelte Versuche, das Wandsystem des Pal. Massimi auf nordische Verhältnisse zu übertragen (Hotel Sully), und das Resultat ist schon damals eine gewisse Delikatesse, die durch zarte Profile und Anwendung kannellierter Pilaster hervorgerufen wird. In Deutschland dagegen pflegen die Wohnräume bis in den Dreißigjährigen Krieg hinein getäfelt zu sein, und als edleren Typus baut man Festsäle wie den Goldenen Saal in Augsburg, dessen Wände mit einer Fassadenmalerei aus verspäteten Renaissancemotiven überzogen sind. Es ist schwer zu sagen, wohin diese verschiedenen Richtungen, von denen keine als sonderlich entwicklungsfähig gelten kann, geführt hätten, wenn nicht das holländische Bürgertum die erstaunliche Kraft gefunden hätte, in seinem architektonischen Meisterwerk, dem Rathaus von Amsterdam, die Wandgliederung des Nordens auf eine breitere Basis zu stellen[1]). Holland war ja kein guter Baugrund, dafür aber von alters her der Sitz höchster malerischer Kultur, so daß man andere Kunstleistungen als spezifisch malerische zunächst nicht von ihm erwarten wird. Trotzdem haben Geist und Überfluß die Republik dazu befähigt, den Höhepunkt ihrer Macht durch ein Bauwerk zu dokumentieren, das die natürliche Ungunst des Landes und seine hergebrachte Sehgewöhnung überwindet; das seltsamerweise aller malerischen Reize entkleidet und abgesehen von seinem plastischen Zierrat, den ein Vlame ausgeführt hat, geradezu als Kompendium palladianischer Bauformen benutzt worden ist. Und ganz ähnlich scheint die holländische Weltlichkeit, die wirtschaftlich so reiche Früchte getragen hatte, um die Mitte des Jahrhunderts an einem Punkt angelangt zu sein, wo sie in ihr Gegenteil, nämlich in transzendentale Vorstellungen, umschlägt. Die Weltherrschaft Hollands bedeutete ja nichts Geringeres als die Weltmacht des Protestantismus. Es besteht kein Zweifel, daß die holländischen Seefahrer von einer Gottesgnadenidee beseelt gewesen sind, die allerdings nicht in einem König, sondern in der Idee der Republik gipfelte, und die Kathedrale dieses Geistes war der große Bürgersaal im Rathaus von Amsterdam, dessen sakrale Bedeutung allerdings von dem modernen Staatsbürger

[1]) Jakob van Campen, Afbeelding van't Stadthuys van Amsterdam. Geteeckent door Jacob Vennekool. Amsterdam, o. J.

kaum mehr nacherlebt werden kann. Der Erbauer des Rathauses, Jakob van Campen, entstammte einer grundherrlichen Familie. Mit dem Bürgertum in engerem Sinn scheint er nicht sympathisiert zu haben und man könnte im Zweifel sein, ob er als Vollender oder Zerstörer der holländischen Kunst zu gelten hat. Bis dahin hatten weder das Staatswesen noch die Religiosität der Holländer nach äußeren Symbolen gesucht. Jetzt spricht man Dinge aus, die früher nur in der Idee oder in der Empfindung gelebt hatten. Man borgt sich flandrische Allegorien, die ja seit Rubens zum geistigen Gemeingut der katholischen Niederlande gehörten, und das nicht etwa vereinzelt, sondern haufenweise. Keine Figur, keine Girlande, kein Ornament an dem ganzen Rathaus, das von Allegorien und Symbolismen verschont geblieben wäre, und wenn das politische Holland ebenso selbstbewußt aufgetreten ist, wie Campens Architektur, dann mag man das vielleicht bewundern, aber mit der alten Duldsamkeit war es vorbei.


Abb. 194 Amsterdam, Rathaus

Der Bürgersaal nimmt die Mitte des Hauses ein. Sein schlankrechteckiges Format durchquert das kolossale Karree des Bauwerks in der Tiefenachse (Abb. 194). Der Raum empfängt also symmetrisches Seitenlicht aus zwei Lichthöfen, die groß genug sind, um die Sonne einzulassen. Denn auf Sonnenschein wollte man nicht verzichten, und die breit von oben einströmenden Strahlenbündel, die Campen im Kupferstich hat festhalten lassen, unterscheiden sich ja kaum von dem Licht, wie man es in Kirchenräumen anzutreffen gewöhnt ist. Außerdem ist der Saal zweigeschossig. Er durchquert den Bau vom Sockelgeschoß bis in die Dachregion, ohne daß man hier von einer „Salle à l'Italienne“ zu sprechen versucht wäre. Denn um einen Typus handelt es sich hier ja nicht, sondern um etwas kaum Aussprechbares, um den Ausdruck einer bürgerlichen Gotteskindschaft. Das Wandsystem wiederholt im kleinen dasjenige der Außenfronten, obwohl Palladio meines Wissens für diese kühne Transponierung kein Vorbild liefert. Da stehen zwei gleich-

wertige Pilasterordnungen übereinander, von denen die untere $1\frac{1}{2}$ Geschosse umfaßt, während im Obergaden — ich benutze absichtlich diesen kirchlichen Ausdruck — die Fensterfolge sich aus schlanken, unprofilierten Rundbogenfenstern zusammensetzt. Das Ganze ist mit einer Tonnenwölbung eingedeckt, die einer Kirche keine Unehre machen würde, obwohl man ihre konstruktive Echtheit angesichts der stark durchbrochenen Scheidmauern in Zweifel ziehen muß. Die Gesimse bewegen sich in jener linearen Nüchternheit, auf der die Verwandtschaft zwischen Palladio und den protestantischen Architekten beruht. Damit aber das Unwahrscheinliche zu seinem Recht komme, damit der Hang zur Mystik und der kosmologische Trieb befriedigt würden, die dem nordischen Barock eigen sind, hat man die Schmalwände und das Gewölbe mit astronomischen Allegorien bemalt, deren nebelhafte Bildung zu dem starren architektonischen Gerüst einen unangenehm harten Kontrast bildet, ganz abgesehen davon, daß diese Art, Naturvorgänge zu personifizieren, der holländischen Bildauffassung geradezu ins Gesicht schlägt. Holland war nicht imstande, auf diesem Wege weiterzuschreiten. Ähnlich wie seine Porträtkunst in Manier erstarrt, um sich schließlich der höfischen Eleganz eines Mignard in die Arme zu werfen, so ist auch in baukünstlerischen Dingen eine Stagnation eingetreten, und die starke Kunst Jakob van Campens wäre ohne Erben geblieben, wenn nicht französische Architekten, Levau, Marot, Cottard sich ihrer angenommen und ihren Gehalt an Energie in den höfisch-adeligen Dekorationsstil übergeleitet hätten.

In Frankreich hat man mit einem empfindlichen Ausfall an Idealität zu rechnen, eine Tatsache, die um so schwerer ins Gewicht fällt, als das Staatswesen, das repräsentiert werden soll, größer ist und das Gottesgnadentum, das in Holland die Schwelle des Bewußtseins kaum überschritten hatte, von 1661 ab zu den staatsrechtlich anerkannten Formeln gehörte. Zum Teil liegt ja diese platte Weltlichkeit der französischen Festräume an der Eigenart des französischen Nationalgefühls, das schon damals die Gottesidee nur vortäuschte, um Interessenpolitik zu treiben, zum anderen Teil an der Übereilung, mit der das bauliche Dokument des neuen Staates, das Schloß von Versailles, aufgerichtet wird. Das Amsterdamer Rathaus war die reife Frucht einer Kultur, die bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten vorgeschritten war. Versailles dagegen ist Propagandamittel, ein Bau, der knapp sieben Jahre nach der Aufrichtung des absolutistischen Staates aus Flickwerk und Stückwerk hervorgeht. Mit der sprichwörtlichen Ungeduld der Nation wird die Blüte aufgebrochen, deren natürliche Entfaltung man nicht erwarten kann, und um die Schäden zu verdecken, die äußeren sowohl wie die inneren, sichert man sich den Prunkeffekt, der von Cortona einerseits und von Rubens andererseits genährt wird. Charles Lebrun ist es, der gestützt auf die beiden Heroen des Barockstiles unermüdlich für Überladung gesorgt hat. Aber seine Kunst steht in einem offensichtlichen Gegensatz zu derjenigen Mansarts des Jüngeren, der vornehm und leidlich ernst, wie er gewesen ist, die schlanken Pilasterordnungen seiner Außenarchitektur auf die Innenwand überträgt und somit die Methoden Jakob van Campens für die Wandbildung französischer Salons nutzbar macht. Während Lebrun sich nicht scheut, den Deckenstil Cortonas auf die Wand zu projizieren, und im Salon de la Guerre aus den künstlerischen Diebstählen seines Lebens die Summe zieht, ist es für die französische Wandbildung von einschneidender Bedeutung gewesen, daß der Hauptraum von Versailles eine Galerie war, ein räumlicher Typus, für den ja von alters her andere dekorative Grundsätze gegolten hatten als für den Wohnsaal. Der Sinn dieser Räume war von jeher ein doppelter gewesen. Ursprünglich entwickeln sie sich aus den Loggien, d. h. aus halboffenen Räumen, und haben somit die Neigung, ihre Wanddekoration dem Außenbau anzugleichen. Sie sind die grundsätzlich architektonisch gegliederten Räume, in denen Pilaster, Nischen, Feldersysteme auch dann noch vorherrschen, als die barocken Wohnräume sich schon längst einer lockeren, mobilen Wandbehandlung zugekehrt hatten. Zweitens aber werden die Galerien als Kunstkammer verwendet, obwohl sie durch ihre strenge Gliederung zu diesem Zweck so ungeeignet sind, wie nur möglich. Der Trieb, in diesen Galerien, offenbar der guten Lichtverhältnisse halber, allerhand Kunstobjekte aufzuspeichern, und andererseits die Notwendigkeit, diese Objekte irgendwie mit dem

Wandsystem in Einklang zu bringen, haben im Laufe des Barock zu schweren Konflikten geführt, denen hier im einzelnen nicht nachgegangen werden kann. Entweder mußte man für die dekorativen Füllungen minderwertige Kräfte heranziehen, oder hochwertige Persönlichkeiten mit dekorativen Aufgaben belasten. Das Kunstinventar mußte entweder gewaltsam in die Wände eingelassen werden, oder man beließ die freien Gegenstände in unharmonischem Gegensatz zu den unfreien Dekorationen. Ein Kompromiß zwischen beiden hat sich nicht finden lassen. Wie mir scheint, gibt es zwischen Kunst und Dekoration gewisse Grenzlinien, die nur zum Schaden des einen oder des anderen überschritten werden können. Je weiter man sich von der Renaissance und ihrer diskreten Linienkunst entfernt, d. h. je mehr das Ensemble aus malerischen Kunstwerken zusammengesetzt werden muß, deren psychische und formale Haltung ja sehr viel empfindlicher ist, als die linearer Kunstwerke, desto unlösbarer wird das Problem. Nimmt man dann noch die formlose Raumbildung hinzu, mit der man in Frankreich zu rechnen hat, die Endlosigkeit der Galerien, durch die man genötigt ist, die Motive unbarmherzig zu multiplizieren — dann kann man sich vorstellen, daß



Abb. 195 Versailles, Galerie des Glaces

Poussins Ausmalung der Grande Galerie zu einer Katastrophe führen mußte, und daß speziell in Frankreich Kräfte am Werk waren, die früher oder später die förmliche Entwertung des Einzelkunstwerks zugunsten des dekorativen Totaleffekts zur Tatsache machen würden. Auch Campens Wandbehandlung war ja in bezug auf das Einzelkunstwerk unduldsam gewesen und in Versailles ist es dann Mansart der Jüngere, der das Galerieproblem von neuem als architektonisches Problem behandelt. Er besitzt den künstlerischen Takt, das herkömmliche Motiv der Kunstkammer beiseite zu lassen und die Wandfelder, wie sie sich aus der Fensterfolge ergaben, mit Spiegeln auszusetzen, die dem Raum seinen Namen gegeben haben (Abb. 195). Der Spiegel war in diesem Zusammenhang tatsächlich ein brauchbares Motiv. Denn abgesehen von der Fensterillusion, die eine stärkere Angleichung der Formen im Raum gestattet, sank durch die Spiegelfüllung die geistige Bedeutung des Wandschmuckes auf den Nullpunkt herab, auf einen so unbedingten Nullpunkt, daß das Schema nicht weiter getrieben werden konnte und der weitere Spätbarock dafür sorgen mußte, malerische und plastische Kunstwerke, soweit sie das dekorative Gerüst anzuerkennen bereit waren, von neuem in das Ensemble einzuführen. In Venedig war es

schon im 16. Jahrhundert Sitte gewesen, Gemälde von hohem Rang in die Stuckdekoration einzulassen, allerdings so, daß Bildrahmen stabil auf die Wand stukkiert werden. Das lebhafte Interesse, das Lebrun und sein Kreis den venezianischen Altmeistern entgegenbrachten, erklärt sich zum größten Teil daraus, daß man diese Bilder für dekorativ verwendbar hielt. So waren in dem berühmten Oeil-de-boeuf in Versailles Gemälde von Paolo Veronese in die Wandfelder eingelassen, und als Surporten hatte man Bassanos verwendet[1]). Im Salon d'Hercule waren ebenfalls zwei Veroneses in die Wand eingepaßt. Der eine war als Kaminbild zugeschnitten (!) und der andere war kein geringeres Bild als das Gastmahl Simons, das im Jahre 1665 dem König von der Republik Venedig geschenkt worden war und sich heute im Salon Carré im Louvre unter der gewähltesten Nachbarschaft sehr wohl als individuelles Kunstwerk behauptet. Solange die Wandgliederung noch an rechtwinkligen Systemen festhält, die gewissermaßen als eine Norm aus ernsteren Zeiten der Architekturgeschichte überkommen waren, und solange der Respekt vor dem Einzelkunstwerk noch groß genug ist, daß die Bildformate nicht angetastet werden, mag man die Heranziehung von hochwertigen Gemälden zur Wanddekoration noch allenfalls als Merkmal königlicher Luxuriosität gelten lassen. Das 18. Jahrhundert war aber dem rechten Winkel feindlich gesinnt. Die ruhenden Formate sind gerade das, was man aus dekorativen Gründen vermeiden will. „Von Form zu Form schlagen sich Stege und Brücken, auf denen die Bewegung ununterbrochen forteilt“ [2]). Ob man das nun aus dem leichtfertigen Temperament erklären will, das sich der höfischen Gesellschaft bemächtigt hat, aus dem allgemeinen Nachlassen des tektonischen Verständnisses oder aus dem Umgang mit Stuck- und Holzmaterial, das die alten Steinformationen zersetzt hat — jedenfalls kreuzt sich die Entwicklung des Bildformates mit der Entwicklung der Panneaugliederung, und da diese letztere ihr Feldersystem nach den Architekturformen richtet, kann auf die Bildfüllung keine Rücksicht mehr genommen werden. Andererseits hält man an dem Grundsatz fest, daß die Galerie in hervorragendem Maße dazu bestimmt sei, als Kunstkammer zu dienen. „Il convient de donner à leur décoration un caractère en rapport avec leur destination: tous les objets d'agrément, comme la sculpture, les tableaux, les bronzes, les ameublements précieux y sont admissibles. On peut les enrichir de lustres, de candelabres, de torchères ou guéridons, de statues sur des piedestaux ou dans les niches, de medaillons etc.[3]). Und nun prüfe man nach, wie es diesen Gegenständen in einer Galerie des 18. Jahrhunderts ergangen ist. Die Galerie im Hotel de Toulouse, zu der Blondel diese Anweisungen gibt, geht zunächst darauf aus, den Typus des architektonisch gegliederten Raumes mit dem des getäfelten Raumes zu vermengen (Abb. 196). Die Pilaster sind in dem üblichen Goldweißton gehalten, den das 18. Jahrhundert als den Inbegriff der Eleganz empfunden hat, und mit Abplattungen versehen, die aus der Möbelkunst entlehnt sind und nicht einmal dort zu den ernsten Motiven gehören. Trotz dieser offenkundigen Schwachheit liefern sie der Wand ein Schema, dessen Rhythmus von der Tür- und Fensterlage seinen Ausgang nimmt. Als letztes werden dann in die Felder, die übrig bleiben, Bilder und Statuen eingepaßt, wobei die Bildfelder als Panneaux behandelt und gerahmt werden. Der plastische Schmuck ist in Anpassung an das dekorative Ensemble auf eine erstaunliche Wertlosigkeit herabgesunken. Die Figuren wirken wie merkantilistisch fabrizierte Porzellanpuppen, die man in Garnituren zu Dutzenden herstellt und die darauf berechnet sind, daß ihre leichtfertige Pose und ihr halbrealistisches Kostüm eigentlich nur Vorbereitung sind für das ornamentale Beiwerk ringsum. Das Verhältnis der Figur zu der zwiebelförmigen Konsole sagt alles. Die Gemälde dagegen sind der Dekoration zum Opfer gefallen. Da hat man Werke von Guercino, Guido Reni, Pietro da Cortona und sogar einen Poussin in die Felder eingelassen, und in welche Felder! Die Rahmen sind oben und unten in Kurven ausgeschwungen, wie das bei Spiegelrahmen, Schrankfüllungen usw. ja schon

---

[1]) Blondel, Arch. Franç., Liv. VII, Chap. III, p. 122.

[2]) H. Wölfflin, Grundbegriffe, I. Aufl., S. 168.

[3]) Blondel d. Jg., Cours d'architecture, Tome V, p. 110,



Abb. 196 Paris, Hotel Toulouse

lange üblich war, und es will sogar als akademischer Ordnungsgeist aufgefaßt sein, daß diese Kurven symmetrisch geschwungen sind, d. h. kein „ornement à travers“ angewandt ist. Von den Gemälden mußten also Stücke herausgeschnitten und andere wieder nachgemalt werden. Spätere, ernstere Zeiten haben sich zwar ehrlich bemüht, diese Verstümmelung wieder gut zu machen, den Bildern ihr altes Format zurückzugeben und sie in Museen, diesen ganz andersartigen Galerien, als Einzelkunstwerke auszustellen. Man fällt sogar in das umgekehrte Extrem, Bilder, die lediglich dekorativ gemeint sind, aus dem Zusammenhang, für den sie berechnet waren, herauszureißen und auch sie als Einzelkunstwerke weiterleben zu lassen. Jedenfalls ist die Unsicherheit darüber, was man dem Einzelkunstwerk und was man dem dekorativen Ensemble schuldig ist, im Spätbarock entstanden, eine Frage, die man zunächst einseitig zugunsten des dekorativen Totaleffektes entschieden hat.

In Italien und Deutschland schlägt die Wandbildung ganz andere Wege ein. Obwohl man auch dort auf dekorative Einheit hinarbeitet, hätte man doch die Mittel, mit denen man diese Einheit zu erzielen hofft, kaum abweichender wählen können. Vor allen Dingen hat die italienische Raumkunst den Dekorateuren ganz andere Wände geliefert, und wer den Spätbarock etwa als bloßen Ornamentstil aufzufassen geneigt ist, mag sich angesichts italienischer Festräume darüber Rechenschaft geben, wieviel der Raum als solcher zum dekorativen Effekt beiträgt. Wie oben ausgeführt wurde, hat der italienische Spätbarock noch immer die alte Vorliebe für den zweistöckigen Hallenbau, und sobald man es unternimmt, Pilasterordnungen auf die Innenwand zu übertragen, arbeitet man naturgemäß mit Kolossalpilastern. Diese waren ursprünglich ein kirchliches Motiv gewesen. Im Hochbarock hatten die Palastfassaden davon Besitz ergriffen und im Spätbarock sind es die profanen Städte Italiens, Genua, Turin und Venedig, die damit vorangegangen sind, die Innenwand

mit Kolossalordnungen zu dekorieren. In Frankreich pflegte man umgekehrt selbst da, wo man die Salle à l'Italienne übernahm, zwei einfache Ordnungen übereinander zu stellen (Vaux). Wenn schon diese abweichende Ausdeutung der Tragformen schwer ins Gewicht fällt, so ist es vom Standpunkt der Dekoration nicht minder wichtig, daß auch die Füllung der Zwischenräume, d. h. die eigentliche Wandgliederung nach anderen Grundsätzen durchgeführt wird. Negativ ausgedrückt haben Italien und die italienisch beeinflußten süddeutschen Gebiete das nordische Prinzip der absoluten Felderteilung, das von Holland ausgegangen war, nicht erfaßt. Sie haben sich das Motiv der Felderpanneaux nicht zu eigen gemacht und die Wände nicht mit den üblichen Spannrahmen, sondern mit imitierten Bildrahmen ausgesetzt, die bis zum Ende der Epoche ihr Format nicht aus dem Feldersystem als solchem, sondern aus den internen Bedingungen des zu rahmenden Bildes ableiten oder wenigstens abzuleiten scheinen. Positiv ausgedrückt hat Italien auch im Spätbarock dem Einzelkunstwerk einen gewissen Respekt entgegengebracht. Während man in Paris und Versailles italienische Gemälde zerstückelte, um sie in nordische Feldersysteme einzupassen, ist der italienische Spätbarock nicht wesentlich über die Dekorationsmethoden hinausgeschritten, wie sie im Dogenpalast bereits um 1570 angewandt worden waren. Das Einzelkunstwerk, das meist von sich aus zum Dekorativen, häufig auch zum Kolossalen neigt, bleibt letzten Endes ein Mikrokosmos. Die Wandfüllung wird also nicht durch Synthese, sondern durch Addition zustande gebracht. In Deutschland ist man dann schrittweise von der italienischen Bildrahmendekoration zur französischen Spannrahmendekoration übergegangen, und wo man etwa über den Anteil, den Italien oder Frankreich an einem Werk genommen haben, im Zweifel ist, halte ich dieses Kriterium der Rahmenbehandlung für das einzig Zuverlässige.

Von Oberitalien aus sind die Bildrahmenmotive, in typischer Verbindung mit den Kolossalpilastern nach Österreich, Mähren und Böhmen hinübergewandert und vom Osten her nach Deutschland eingedrungen, dessen Raumgeschmack speziell im Süden auf Hallen größten Formates gerichtet war und wo überdies die geistlichen Höfe für ständige Anleihen aus mit dem kirchlichen Dekor Sorge trugen. Die bedeutendsten Denkmäler dieses böhmisch-italienischen Stils sind die Festsäle von Rastatt und Pommersfelden, die beide noch unberührt sind von französischen Einflüssen, die aber bedauerlicherweise beide ihren Bildschmuck eingebüßt haben. Der Große Saal in Rastatt wird durch Kolossalpilaster in fünf Längsjoche und drei Tiefenjoche zerlegt (Abb. 197). Im Erdgeschoß hat man die Intervalle mit Türen, Fenstern und Kaminen ausgesetzt und somit den verfügbaren Stellraum bis aufs letzte aufgebraucht. Das Obergeschoß dagegen setzt auffallend hoch an und von seinen sechzehn Fenstern, die in die Stichkappen der Decke emporragen, sind vier zugemauert. Die Aufgabe bestand nun darin, die leeren Wände zwischen den beiden Geschossen und die vermauerten Fenster dekorativ zu verkleiden. Man wählt zu diesem Zweck Bildrahmenmotive von verschiedenstem Format, ovale und eckige, große und kleine, die recht äußerlich mit den Architekturteilen verknüpft werden und deren Summe nur ganz ungefähr mit der zu dekorierenden Wandfläche übereinstimmt. Von den Rahmen waren die unteren in Stuckfarbe gehalten, die oberen matt vergoldet, so daß auch im Material Abwechslung geboten wird. Die zwanzig Bildfelder mit fertigen und dazu hochwertigen Gemälden auszusetzen, wie das in Frankreich Sitte war, hat man in Rastatt nicht im Sinn gehabt, obwohl sich für die gefälligen, durchaus normalen Formate sehr wohl dieses oder jenes Staffeleibild hätte finden lassen. Sie waren vielmehr mit Bildnissen des markgräflichen Paares und seiner Vorfahren ausgefüllt, die eigens zu diesem Zweck angefertigt wurden. Daher auch die Anwendung von Ovalrahmen, die als die spezifischen Porträtrahmen zu gelten haben. Das Ganze stellte also eine Ahnengalerie vor, in der ja die Erweiterung des Einzelbildes zur Bildserie und eine gewisse Angleichung der Formate aus genealogischen Gründen bedingt waren und an die Qualität der Bilder keine allzu hohen Ansprüche gestellt zu werden brauchten, wenn nur die Ähnlichkeit und das Kostüm nichts zu wünschen übrig ließen und einem vorwiegend dekorativen Pietätsgefühl damit Genüge geleistet wurde. Bedauerlicherweise hat man

in neuester Zeit die Ahnenbilder aus dem Rahmen herausgenommen und als Einzelstücke in andere badische Schlösser verteilt, wo sie ein freudloses, ihrer dekorativen Eigenart widersprechendes Dasein fristen. Ein auf individuelle Werte eingestelltes Zeitalter ist hier in den umgekehrten Fehler verfallen, wie man ihn in der Galerie Toulouse gemacht hatte, und hat in seinem Trennungsbedürfnis die seltenste Dekoration des deutschen Spätbarock verständnislos zerstört. Es wäre zu wünschen, daß die badische Denkmalspflege es sich angelegen sein ließe, die Gemälde ihrem ursprünglichen dekorativen Zweck zurückzugeben.

Erst von 1720 ab findet der deutsche Spätbarock die Kraft, zwischen italienischen und französischen Formen eine Brücke zu schlagen und das im Süden und Westen Erstrebte zu einer wahren Symphonie von dekorativer Einheitswirkung zusammenzufassen. Der Typus von Rastatt ließ sich nach zwei Seiten hin fortbilden. Zunächst werden die Pilaster, wenn man ihre Wirkung kräftigen will, zu Rundsäulen verdickt, eine Entwicklung, die sich im Außenbau römischer Paläste fast hundert Jahre früher abgespielt hatte, und die nicht wenig dazu beiträgt, die Festsäle auf das Niveau von kirchlichen Räumen emporzuheben (vgl. oben S. 113). In der Anwendung von Rundsäulen besteht z. B. der stilistische Fortschritt, den der Festsaal von Pommersfelden über Rastatt hinaus erzielt hat. Und zweitens werden die französischen Dekorationssysteme, wie wir sie in der Galerie Toulouse kennengelernt haben, in das italienisch-süddeutsche System hineingetragen. Wo noch Pilaster zur Anwendung kommen, hat man sie mit Abplattungen versehen (Bruchsal, Fürstensaal), und die Wände werden mit grazilen Felderungen überzogen, mit dünnen Spannrahmen abgesäumt, die aus einem architektonischen Prinzip hervorgehen, während die alten Bildrahmen aus dem mobilen Inventar hergeleitet waren. Im Bruchsaler Marmorsaal scheint mir das letzte erreicht zu sein, was von dekorativer Verschmelzung überhaupt vorstellbar ist (Abb. 198). Italienische und französische Motive haben sich vermengt. Architektur, Malerei und Bildhauerei haben ihre Kraft gleichmäßig zur Verfügung gestellt. Unter den Materialien hat der Stuck, das Einheitsmaterial, eine bisher nicht gekannte Vormachtstellung. Endlich hat sich das Mobiliar insofern dem dekora-



Abb. 197 Rastatt, Großer Saal

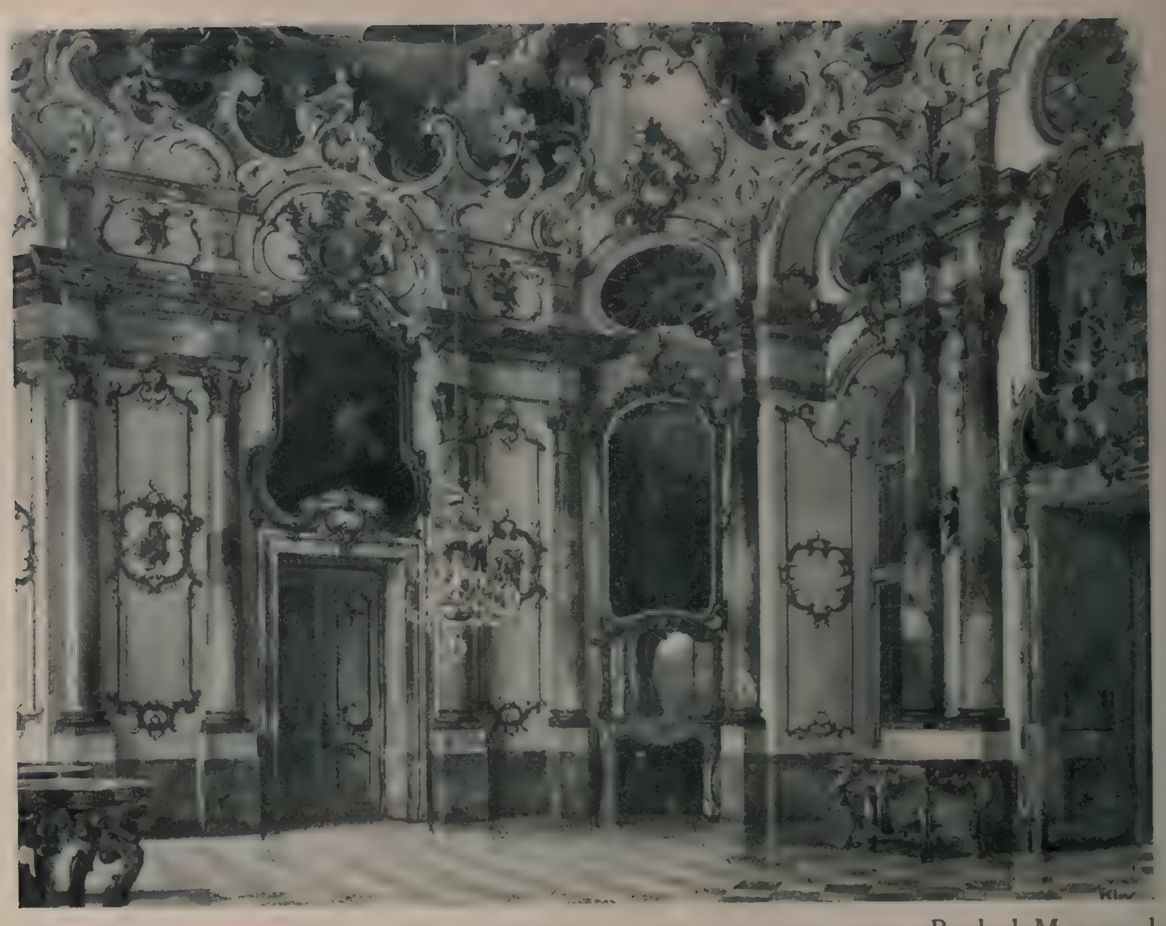


Abb. 198 Bruchsal, Marmorsaal

tiven Einheitswillen unterworfen, als es sich teils in die kleineren Gemächer zurückgezogen, teils durch formale Angleichung mit der Wanddekoration verbunden hat. Und doch kommt kein eigentlicher Qualitätseindruck zustande. Das Ganze ist vielmehr die erstaunliche Frucht eines Systems, das nicht nur in formaler Hinsicht, sondern auch in bezug auf die Wertbildung den Ausgleich, die Herstellung eines Niveaus zum Ziel gehabt hat. Man versuche nicht festzustellen, wo die Wand aufhört und wo die Decke beginnt, und auch das ist schwer zu ermitteln, wo die Ecken des Raumes eigentlich liegen. Denn die Dekoration hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Raumform zu verunklären. Das Polygon ist bis zur Unkenntlichkeit deformiert, Wand und Decke gehen ineinander über und in diesem wunderlichen Gefäß, dessen Grenzen kaum zu übersehen sind, kocht nun die aufgeregte Masse von Säulen und Gesimsen, von Gemälden und Rocaillen, alles einzelne zersetzend und dennoch zu einem Totaleffekt von unbedingter Einheitlichkeit sich vereinigend. Auch hier spielen Bilder eine gewisse Rolle, sofern man diese Malarbeiten als Bilder zu bezeichnen wagt. Es sind gemalte Füllungen, deren degeneriertes Format aus den Bedürfnissen der Architektur hervorgeht, Rocaillen, deren kurvig geschwungene Rahmen nur in dieser einmaligen Situation, nämlich als Teil eines ornamentalen Feuerwerks, überhaupt lebensfähig sind. Sie aus dem Ensemble zu lösen, wäre ein Gewaltakt, der für beide Teile, für die Bilder wie für die Dekoration, ins Sinnlose führt. Auf die Banalität der Darstellungen hinzuweisen, ist in diesem Zusammenhang nicht notwendig, und auch das berührt uns wenig, ob diese Bilder aus den Trümmern einer malerischen Komposition aufgebaut sind. Denn mit dem Komponieren hat man es gar nicht mehr ernst genommen, schon deshalb nicht, weil die kurvigen Rahmen

keinen soliden Ausgangspunkt bieten, von dem aus der Künstler oder auch der Beschauer die optische Rechnung nachprüfen könnte. Es wäre verlorene Mühe gewesen, die Feinheit einer malerischen Komposition, die ja zugleich auf seelische Wirkungen auszugehen pflegt, solchen Rocaillerahmen anzuvertrauen.



Abb. 199 Saint-Aubin, Das Konzert

Im italienischen Salone pflegte der Kamin die Mitte der Hauptwand einzunehmen. Hier versteckt er sich in die Ecke und trägt auf seine Weise zur Verunklärung der Raumform bei. Als individueller Gegenstand kommt er nicht mehr in Betracht, weder architektonisch noch kunstgewerblich. Während er früher selbst aus Säulen und Gesimsen bestanden hatte, lehnt er sich jetzt an benachbarte Säulen an und wird überhöht von Spiegeln und Gemälden, die das behagliche Breitformat älterer Kaminbilder in eine peinvolle Steilform umsetzen. Kunstgewerblich wirkt ein solcher Kamin nur insofern, als statt der schweren Steinprofile, die früher gebräuchlich gewesen waren, geschweifte Formen angewandt worden sind, die dem niederen Kunstgewerbe, insbesondere den Tischen und Stühlen entnommen werden. Er ist also kein Erzeugnis individuellen Gewerbfleißes, sondern Manufakturprodukt, auf dessen Eigenart ich in späteren Kapiteln zurückkomme.

Rückbildung.

Die französische Wandgliederung ist bis zu einem Punkt entwickelt worden, wo das dekorative Anpassungsprinzip und mit ihm der künstlerische Wertausgleich eine nicht mehr zu überbietende Einheitswirkung hervorrufen. Aber dieser extrem-dekorative Stil hat kaum zwei Jahrzehnte überdauert, und wenn auch während dieser Zeit das Handwerk den Akademikern über den Kopf zu wachsen droht, so hält sich doch gerade in den Pilasterordnungen französischer Salons eine nicht zu verkennende klassische Unterströmung. Die Wandgliederung ist dann auch das erste, was sich der neuklassischen Mode willenlos in die Arme wirft. Die Zahl der architektonisch gegliederten Räume wächst rapid und um die Mitte des Jahrhunderts erlebt man das seltsame Schauspiel, daß die Wände bereits mit linearen Pilasterfolgen gewissermaßen tapeziert sind, während das Mobiliar, die Moden und die agierenden Personen noch tief in den Vorstellungen eines pointiert-malerischen Stils befangen sind. Daß in den Wandfeldern schon auf Isolierung hingearbeitet wird, während alles übrige als malerisch-dekoratives Ensemble gesehen sein will. Zu keiner Zeit hat man mehr Konzertbilder gemalt und gestochen als gerade damals, Szenen, in denen sich eine vorgestellte klangliche Einheit mit der gesellig-dekorativen Einheit verbindet, und die sich alle bereits vor einem klassischen Hintergrund abspielen (Abb. 199). Ein Rückblick auf die deutschen Denkmäler klärt die baugeschichtliche Situation. Frankreich hat im 18. Jahrhundert keine Festsäle gebaut, sondern Salons. Es hält fest an dem eingeschossigen System, das die Anwendung von Kolossalformen ausschloß



Abb. 200 Benrath, Kuppelsaal

und seit Louis Levau von keinem Pariser Architekten mehr verlassen worden war. Wo die Decke zu niedrig gewirkt hätte, wie in unserem Stich, hilft ein Puttenhimmel aus. Das deutsche System, die Pilaster zu Rundsäulen zu verdicken, findet in Frankreich keine Anwendung. Das Louis-seize liebt Pilaster von ausgesprochen flachem Relief. Dafür treten die Pilaster meist gedoppelt auf und pflegen nach uralter französischer Sitte kanneliert zu sein. Frankreich hat sich durch seine Neigung zu Eleganz und Intimität den Fortschritt zur Klassik ohne Frage erschwert. In Deutschland liegen die Verhältnisse umgekehrt. Obwohl man sich dort um die Mitte des Jahrhunderts die zarten Dekorationsformen des französischen Frühklassizismus zu eigen macht, bleibt die Raumgestaltung nach wie vor monumental, und je mehr die reifere Klassik die Dekoration überhaupt zurückdrängt, d. h. einer abstrakten Raumwirkung das Wort redet, befindet sich Deutschland auf natürlichste Art und Weise in einer fortschrittlichen Position. Mit dem Festsaal von Benrath stehen wir etwa im Jahre 1760, das wir aus kunstgeschichtlichen und staatsgeschichtlichen Gründen als den Beginn eines neuen Zeitalters angesetzt haben. Wie anläßlich des Außenbaues ausgeführt wurde, hat Nicolas von Pigage, der den Raum geschaffen hat, nicht eigentlich klassisch, sondern im klassischen Genre gebaut. Aber soweit empfand er doch modern, daß er den Saal nicht oval, sondern kreisrund gebildet, und soweit deutsch, daß er den Rundsaal zunächst als Kuppelproblem aufgefaßt hat (Abb. 200). Die Wandgliederung als solche bietet wenig Neues. Da herrscht die alte Angleichung der Fenster, Türen und Kamine, die seit Levau obligatorisch war, da stehen die alten Doppelpilaster mit den zarten Kanneluren, die in Biskuit-Manier ausgeführt zu werden pflegen und in kleineren Salons, z. B. im Hause Necker in Genf, eigentlich hübscher wirken, als in diesem halbmonumentalen Zusammenhang[1]). Und statt der Frauenbüsten, die im vorigen Bild die Wand individualisieren sollen, erscheint hier eine Garnitur von Putten, die als Kerzenträger dienen und insofern wenigstens nicht anspruchsvoll sind. In der oberen Zone wechseln Jagdgehänge mit stilisierten Dukaten, die von Putten getragen in die gedrückten Bogen eingepaßt sind. Auch der Kuppelbau ist eigentlich eine Spielerei. Die Wölbung, deren Kasetten nicht genügend Relief haben, um den Eindruck einer Konstruktion hervorzurufen, wirkt wie eine geblümte Breitkehle und öffnet sich in einem übergroßen Oberlicht, durch das man in eine zweite Kuppelschale und in eine Laterne emporblickt[2]). Im reifen Klassizismus wird dann das Dekorationssystem in ein Konstruktionssystem zurückgebildet. Was man sich um 1800 unter einem Kuppelsaal vorgestellt hat, lehrt der Ahnensaal in

[1]) Seymour de Ricci, Der Stil Louis XVI. Bauformen-Bibliothek. Bd. VIII. Stuttgart d. J. S. 35.

[2]) Edmund Renard, Das neue Schloß zu Benrath. Leipzig 1913. Querschnitt. Taf. II,

Wilhelmshöhe[1]) Die Wände sind in eine Kolonnade aufgelöst, deren Rückwand außerordentlich ungünstig belichtet ist und insofern nur den bescheidensten Schmuck tragen sollte. Trotzdem hat man sie mit Ahnenbildern behängt, die ein unreines, mobiles Prinzip in die architektonische Gliederung hineintragen und an den Säulen einerseits und den Fenstern andererseits die unfreundlichste Nachbarschaft finden. Die Kuppel dagegen nähert sich dem Typus des Pantheon, mit der unausbleiblichen Folge, daß der Raum seinen Wohncharakter verliert. Eine weitere Zunahme an Monumentalität hat daher nur im öffentlichen Gebäude eintreten können, und zwar ist es Schinkel, der in der zweistöckigen Rotunde des Berliner Museums einen Raum von seltener Erhabenheit geschaffen hat. Da sind die Wände im natürlichen Quaderschnitt belassen worden.[2]) Die neuerliche Umkehrung zwischen Außenbau und Innenbau hat also zu einer so ausdrücklichen Verneinung alles Dekorativen geführt, daß sogar der Verputz als Fälschung empfunden wird. Und die Kuppelschale könnte sehr wohl mit dem römischen Original wetteifern, wenn nicht das nordische Klima eine Verglasung notwendig gemacht hätte, durch die trübes Licht kalt und verstimmend herabrinnt. Im Wohnbau hat man recht gern mit dem weniger anspruchsvollen, viereckigen Saal vorlieb genommen, zumal da man ein förmliches Megaron darin sehen konnte, dessen Geschichte bis in die Urzeit des griechischen Hauses hinaufreichte. Im Festsaal des Weimarer Schlosses, einem Werk von Heinrich Gentz, will zwar die Bedachung durchaus nicht glücken und das profane Seitenlicht kommt mit der Kolonnade, dem alten Zentralmotiv, empfindlich in Konflikt (Abb. 201). Die Wände aus glattem Stuckmarmor dekorativ zu erwärmen, hat man gar nicht versucht. Die Nischen bleiben unprofiliert, und wenn auch der Statuenschmuck, der sie ausfüllt, modern ist, so wußte man es doch zu schätzen, daß damals die archäologische Wissenschaft sich anschickte, der Menschheit das Wissen um ihre Jugend zurückzugeben. Im ganzen muß eine wahre Leidenschaft für den Säulenbau dazu gehört haben, um sich in solchen Räumen wohl zu fühlen, und wie mir scheint, hat man sich auch gar nicht wohl darin gefühlt. Durch die Überspannung des Monumentalen stimmt man den Festsaal zum Vorplatz herab, wie ja auch das antike Atrium ein Vorplatz gewesen war, und die Erneuerung dieser archaischen Raumform gelingt überhaupt nur in der Idee. In Orianda hat Schinkel ein wirkliches Atrium bauen wollen: einen zentralen Saal, der von einem Zimmerkranz umgeben ist, offenes Impluvium, Balkendecke, Säulen und Wände in lebhafter Polychromie, — ein pompejanischer Eindruck, der zauberhaft ist und bis in die neueste Zeit einen Jungbrunnen für die Architektur gebildet hat[3]).



Abb. 201 Weimar, Schloß

[1]) Sigfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922. Abb. 62.
[2]) Giedion, a. a. O. Abb. 31.
[3]) Hermann Ziller, Karl Friedrich Schinkel. Leipzig 1897, S. 109, Abb. 123.

DAS GETÄFELTE ZIMMER.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebt das holländische Bürgertum in Räumen, die vorwiegend mobil dekoriert sind, deren Inhalt aber zum Kostbarsten gehört, was an bürgerlichem Wohngut jemals existiert hat. Man stelle sich vor, viele hundert Galerien hätten ihren Besitz an holländischen Bildern dem Stammland wieder zurückgegeben, diesem kleinen Land, wo in verhältnismäßig kurzer Zeit soviel Kunst hervorgebracht und angewandt worden ist, um sich zu vergegenwärtigen, welche Überfüllung in den holländischen Bürgerzimmern geherrscht haben muß. In den meisten nur irgend vermögenden Häusern müßte sich der Eindruck eines Museums eingestellt haben, wenn die Holländer nicht im Arrangement der Gegenstände so viel natürlichen Takt an den Tag gelegt hätten. Gemälde spielen im holländischen Zimmer naturgemäß die Hauptrolle, denn sie wurden im Lande hergestellt und nach heimischen Modellen gemalt. Aber das Auge des Holländers ist so geschult, daß man es nie versäumt, den malerischen Eindrücken ein bestimmtes Gegengewicht von plastischen Eindrücken entgegenzustellen. Die Auflösung der Formen, wie sie im Gemälde vorliegt, findet also einen dekorativen Ausgleich in sauber modellierten plastischen Gegenständen, meist Werken der Kleinkunst, in Büsten, Statuetten, geistvollen Torsoli, die scheinbar zufällig auf Schränken, Tischen, Gesimsen herumstehen, oder in der reinen Kugelform der Erd- und Himmelsgloben, Dinge, auf denen das malerisch ermüdete Auge ausruht. Meist sind sie ja nur aus Gips, aber gerade dann erfüllen sie den Zweck, den tonigen Gemälden ihr reines Weiß gegenüberzustellen, an dem das Auge seine Farbskala berichtigt, um sich mit frischer Kraft der Buntheit orientalischer Teppiche hinzugeben. Trotzdem diese Einrichtungen höchst individuell sind, lassen sich in Holland zwei Typen von Zimmern unterscheiden, die zugleich einen sozialen Unterschied zum Ausdruck bringen. Der patrizische Wohnsaal pflegt in halber Höhe getäfelt zu sein, in jener kleinteiligen Manier, die aus der deutschen Renaissance herüberkommt und das kleine Format der Holztafel, die man ungern anstückt, auch in dieser wesentlich kultivierteren Zeit nicht völlig überwindet (Abb. 202). Holzwand und Kalkwand bilden also horizontale Streifen, die den Raum niedrig erscheinen lassen und um so stärker auf die Raumform drücken, als die dunklen Töne der Täfelung in der Kasettendecke wiederkehen. Es muß bezweifelt werden, ob diese spezifisch vornehmen Räume für die Unterbringung von Kunstwerken geeignet waren. Sie sind eigentlich unfrei und ungastlich. Für die Gemälde bleibt nur der schmale, getünchte Mauerstreifen über dem Paneel, wo sie zu hoch über Augenhöhe hängen. Der ganze Zimmertypus ist so weit architektonisch gestimmt, daß die Bilder bestimmte Formate und Symmetrien einhalten müssen. Daß man aber nicht starr war in seinen Grundsätzen, beweist die Tatsache, daß Bilder größeren Formates gelegentlich über das Paneel herabreichen



Abb. 202 Barth. van Bassen, Interieur

und somit eine Durchkreuzung der architektonischen Linien, andererseits eine glückliche Verschränkung der Bildzone mit der Täfelung erzielt wird. Auch die plastischen Kunstwerke und das übrige Inventar beobachten nicht jene künstlerische Nonchalance, die den holländischen Bürgerzimmern oft den Charakter von Ateliers verleiht. Auch sie wollen den Eindruck des Monumentalen, der durch symmetrische Wiederholung hervorgerufen wird, nicht völlig preisgeben, und es scheint überhaupt, daß diese getäfelten Räume von jeher dazu geneigt waren, aus dem benachbarten Flandern die weniger persönlichen, dafür aber vorwiegend repräsentativen Bild- und Formvorstellungen zu entleihen. Der zweite Typus, das eigentliche Bürgerzimmer, war ungetäfelt, getüncht, völlig mobil ausgestattet, und unsere Kenntnis von diesen Räumen, deren Bestandteile in alle Welt zerstreut worden sind, wäre gering, wenn nicht das Interieurbild ein verbreitetes malerisches Genre gewesen und durch bildliche Überlieferung köstliche Proben mobiler Dekorationskunst in den Besitz der Nachwelt übergegangen wären. Von den Interieurmalern hat Gabriel Metsu die zartesten Sinne gehabt und sich bemüht, das Leben seiner Landsleute von einer bürgerlich-aristokratischen Seite wiederzugeben. Auch das Milieu, das wir abbilden, ist vornehm, und doch enthält es nichts, was nicht mit der Melancholie des holländischen Alltags gesättigt wäre (Abb. 203). Wie locker ist das alles gefügt! Nicht einmal die Höhe des Fußbodens kann als stabil gelten. Am Fenster hat man ein hölzernes Podium aufgeschlagen, auf dem die Bürgerin ihre Näharbeiten verrichtet. Vorn links eine Strohmatte und ein vergessener Pantoffel, den man als Bestandteil der Farbkomposition auffassen wird. In die Wand, soweit sie sichtbar wird, teilen sich zwei individuelle Kunstgegenstände, ein Gemälde und ein Spiegel, beide durch dunkle Erlenrahmen von der geweißten Wand abgesetzt, und zwar so, daß die Hängevorrichtung sichtbar bleibt, der Schattenschlag den Neigungswinkel erkennen läßt und im ganzen ein geflissentlich mobiler Eindruck hervorgerufen wird. Das Bild, eine große Individualität, und der Spiegel, eine kleine Individualität, bilden eine Gruppe von wohltuender Asymmetrie. Die Wert-Unterscheidung kommt deutlich zum Ausdruck und doch ist die Gegenüberstellung liberal. Beide Gegenstände sind organisch abgeschlossen und scheinen ihren eigenen Gedanken nachzugehen. Was aber diesem Nebeneinander seinen besonderen Reiz gibt, ist der Kunstgriff des Malers, die Gruppe in den Figuren kreuzweise zu wiederholen: die Herrin und die Dienerin, gleichwertig als Menschen und doch unendlich verschieden an Rang und Bildung. Das Herrentum ist kein unbedingtes. Die Magd bewegt sich ohne Scheu und ohne die Keckheit, die den verderbten Domestiken des Spätbarock einen billigen Ausgleich schafft für ihre Unterjochung. Bekanntlich ist es Holland, das bereits im 17. Jahrhundert



Abb. 203 Metsu, Interieur

dem übrigen Kontinent mit einer strengen, aber würdigen Dienstbotenordnung vorangeschritten ist und bis auf den heutigen Tag die sozialen Gegensätze auf natürlichste Weise zu überbrücken versteht. Das Wenige, was von kunstgewerblichem Inventar auf dem Bilde zum Vorschein kommt, ist handwerklicher Natur, von jener individuellen Handwerklichkeit, die den Duft der Werkstatt mit sich führt. Der Stuhl, das Kissen, der Nähkorb ragen kaum über die Nutzform heraus und der Milchkübel der Magd gehört zu den Gegenständen, die ins Wohnzimmer mitzunehmen man wenige Jahre später unter allen Umständen vermieden haben würde.

Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß das Bürgertum, wenn es seine Lebensverhältnisse verbessert und die begreifliche Absicht hat, in höhere Sphären aufzusteigen, sich mit sozialen Gewalten befreunden muß, die das bürgerlich-individualistische Prinzip negieren, mit der Kirche, dem Beamtentum oder dem Adel, die dem bürgerlichen Privatmann nie innerlich zugetan gewesen sind. Und ähnlich steht es mit dem Bürgerzimmer. Bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hatte der holländische Bürger sich damit begnügt, seinen Kunstbesitz zu mehren. Wer mehr besaß oder mehr verstand, sammelte mehr Bilder oder bessere Bilder. Aber diese Art von Vornehmheit, die Schönheit des mobilen Inventars, läßt sich über einen bestimmten Grad nicht steigern. Sie war und blieb unelegant. Je mehr also die bürgerlichen Vermögen sich vererben und die Reichsten sich mit dem Landadel verschwägern, dem mit Bildern nicht zu imponieren war, desto mehr sieht man sich nach monumentalen Wirkungen um. Die alten Täfelungen genügen nicht mehr, die alten Tünchwände ebensowenig. Man hält sich also an die große Architektur, die gerade um diese Zeit durch Jakob van Campen reformiert worden war, und sucht teils den architektonisch gegliederten Raum für private Zwecke verwendbar zu machen, teils die alten, mobil ausgestatteten Räume in architektonische Sphären emporzuheben (Abb. 204). Das Resultat ist dann ein Feldersystem, das anfangs noch mit profilierten Leisten, später dann mit Lisenen arbeitet, wie sie Campen in den Korridoren des Amsterdamer Rathauses angewandt hatte. Der Vorteil dieses Feldersystems, d. h. sein monumentaler Charakter beruht darauf, daß es entschlossen vom Großen ins Kleine komponiert, daß es aus der räumlichen Gesamtheit hervorwächst und die Wand in vorwiegend vertikale Unterabteilungen zerlegt. Es handelt sich also nicht mehr um Bildrahmen, auch nicht mehr um Täfelungen, sondern um sogenannte Spannrahmen, und gerade dieses Prinzip der Spannung ist ja dem Süden fremd geblieben. Dem steht nun aber ein Nachteil gegenüber, der kulturgeschichtlich nicht hoch genug veranschlagt werden kann: die hochwertigen Einzelkunstwerke werden verdrängt. Für Kleinteiliges, mag es noch so schön sein, ist im Feldersystem kein Platz. Man opfert also das Beste, was das Bürgertum hervorgebracht hatte, für eine kalte, fade Eleganz, und es tritt eine Verödung ein, die man als „noble simplicité" bezeichnet. Es liegt in der Natur der Sache, daß nicht die Bürger, sondern das Fürstenhaus und der Adel die maßgebenden modischen Vorbilder geliefert haben. Mit unserem Beispiel, einer Wandfelderung im Huis ten Bosch, bewegen wir uns in souveränen Verhältnissen. Es dauert aber nur wenige Jahre, bis die Bürger sich dieses Wandsystem zu eigen machen, und der plötzliche Rückgang im Absatz von Gemälden, der von 1660 ab gerade die gehaltvollen Künstler zugrunde gerichtet hat, ist zum größten Teil auf den neuen Begriff von Eleganz, auf das Feldersystem zurückzuführen.



Abb. 204 Haag, Huis ten Bosch

Der holländische Adel war als Stand nicht geschlossen genug, um das Feldersystem typisch weiterzubilden, und mit dem Bürgertum, das diese Dinge mehr oder weniger äußerlich übernommen hatte, ging es abwärts. Dagegen fällt dem französischen Adel die Aufgabe zu, diese Wandgliederung für seine Salons nutzbar zu machen und zur adeligen Konvention zu erhärten, die während des ganzen Spätbarock in Geltung bleiben sollte. Zu diesem Zweck bedurfte es zweier, elementar wichtiger Maßnahmen. Erstens mußte zwischen der holländischen Lisenengliederung und den alten Täfelungen eine Synthese gefunden werden, und das Resultat aus diesen beiden ist dann das sogenannte Panneau, das von dem Feldersystem die großflächige Einteilung übernimmt und von den Täfelungen den Holzcharakter, der meist durch hellen Anstrich wieder neutralisiert, häufig aber auch durch Beibehaltung der Naturfarbe ausdrücklich hervorgekehrt wird (Abb. 205). Die zweite Veränderung betrifft das Ornament, das dazu bestimmt ist, die verödeten Wände durch recht äußerliche Mittel, durch Prunk oder Delikatesse, durch Temperament oder Grazie wieder zu beleben. Während Holland eine ausgesprochene Vorliebe für realistische Gehänge an den Tag gelegt hatte, neigt

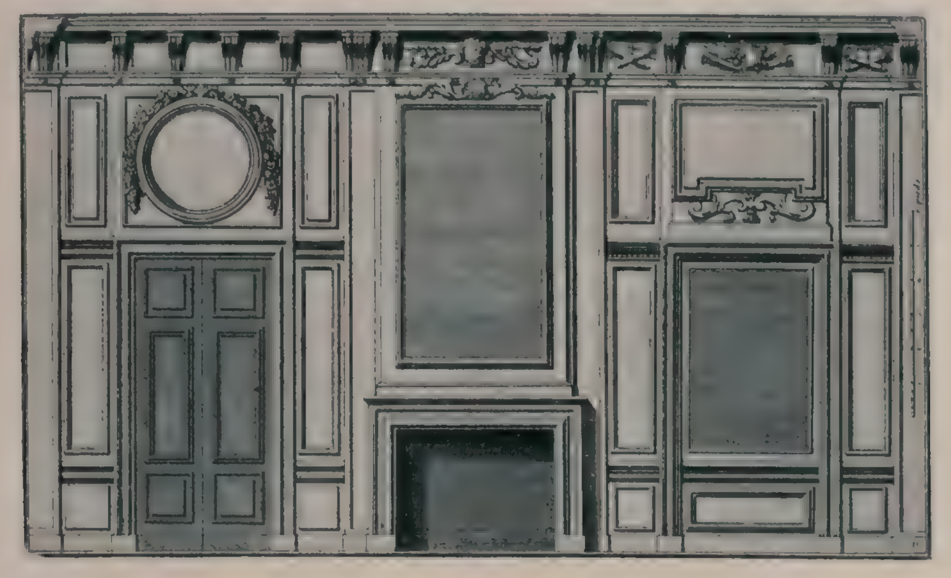


Abb. 205 Pierre Cottard, Wandverkleidung

Frankreich ursprünglich zum klassischen Streifenornament, zum kontinuierlich fortlaufenden Ornament. Ob es sich nun um Perlstäbe handelt, um Kymatien, Zahnschnitte, Mäanderlinien oder die reichen Akanthuswellen, wie Lepautre sie so gern gestochen hat — jedenfalls liefern diese Streifen während des ganzen Hochbarock die ausschließlichen Rahmenmotive, und es mag keine leichte Arbeit gewesen sein, diesen strengen Geschmack in die eigentliche Panneau-Ornamentik umzusetzen. Das geschieht zunächst durch die Einführung von Kurven in das Rahmensystem, die man aus der Deckenkunst Pietro da Cortonas und seiner französischen Nachahmer übernimmt (Abb. 206). Ferner durch die sogenannte pointierte Ornamentsetzung. Statt der geperlten Rahmen, wie sie Lebrun zu bilden pflegte, verwendet das 18. Jahrhundert fast ausschließlich glatte, elastische Rahmen, und in diesen wird eine rhythmische Spannung zwischen Leiste und Kartusche angestrebt, so daß die Leiste schlank und die Kartusche irgendwie geistreich wirkt[1]). Schließlich wird die Leiste gelegentlich gespalten, d. h. die Hauptleiste von einem oder mehreren Trabanten begleitet (Abb. 207). Wenn die Panneaux abgeplattet sind, bildet der Falz die Hauptleiste, der Plattenrand eine Neben-

[1]) „Il faut laisser beaucoup de vide entre les ornements." (Daviler, Cours d'architecture, Ausg. von 1750, pag. 47.) „Ces ornements doivent être liés ensemble pour que leur forme et leur contour ne fassent qu'un tout avec les compartiments de la menuiserie et contribuent à faire paraître les lieux élevés" (Boffrand, Livre d'architecture pag. 42).

leiste, und der Kartusche bleibt es überlassen, zwischen beiden zu vermitteln. Das letzte endlich, was diesen französischen Salons ihr eigenartiges Gepräge gibt, sind die Surporte-Malereien, deren Bedeutung in demselben Maße zunimmt, wie die Wand an Fähigkeit, Bilder aufzunehmen, verliert. Bezeichnenderweise sind es Motive der holländischen Genremalerei, die in der Surportekunst die größte Rolle spielen und teils durch die Massenhaftigkeit ihrer Anwendung, teils durch die Wildheit der Rahmen zu dekorativen Zerrbildern ihrer Originale herabsinken (Abb. 208). Man bestellt Serien im Geschmack Ruysdaels, Serien von Stilleben, Serien im musikalischen oder weidmännischen Genre, Serien in Delfter Manier usw. Von französischen Malern sind Poussin und Claude diejenigen, die am frechsten geplündert werden. Nur in den Schlafzimmern, wo das religiöse Thema vorherrscht, hat man sich an italienische Vorbilder, an Guido Reni, Domenichino, Sassoferrato und andere angelehnt.

Abb. 206 Versailles, Gesandtentreppe, Wanddekoration

Mit dem Salon Delisle-Mansart bewegen wir uns weder in höfischen noch in adeligen Kreisen, sondern in der mittleren Sphäre des wohlhabenden Bürgertums. Die Besitzer waren Angehörige der bekannten Architektenfamilie, die bereits im Zeitalter Mazarins auftaucht und deren Nachkommen sich mit der noch bekannteren Familie Mansart verschwägert haben. Man wird also nicht fehl gehen, den Zuwachs an gesellschaftlicher Delikatesse, der im Vergleich mit dem holländischen Bürgerzimmer erzielt wird, jener allgemeinen Erhöhung des Lebens-Niveaus zuzuschreiben, die man im Spätbarock angestrebt und die das ursprünglichste soziale Postulat des Zeitalters gebildet hat. Was man hier zuerst auffaßt, ist die Rundform des Raumes, die deutliche Anweisungen darüber enthält, daß sie in ein größeres räumliches Ensemble eingepaßt ist (Abb. 209). Mit der Definition, das Rokoko sei ein Dekorationsstil gewesen, wird man hier nicht durchkommen. Denn hier ist der Fall eingetreten, daß der Raum sehr wohl ohne die Dekoration, nicht aber die Dekoration ohne den Raum bestehen kann. Aus den räumlichen Verhältnissen ergibt sich die symmetrische Lage der Türen, der Fenster und des Kamins, und was von den Wänden übrig bleibt, wird dann in schmale Panneaux eingeteilt, in denen das architektonische Thema weiterklingt. Die Tür ist weder als Nutzform noch als Kunstform behandelt, sondern in die Wanddekoration einbezogen. Man könnte im Zweifel sein, ob die Panneaux sich nach der Türfüllung, oder umgekehrt die Türfüllung sich nach den Panneaux gerichtet habe. Denn beide sind ja aus Holz gebildet und beide mit einem kühlen Goldweißanstrich überzogen, der als die spezifisch elegante Note im französischen Salon des 18. Jahrhunderts gegolten hat und durch die starken Reflexe, die er hervorruft, an der allgemeinen Auflichtung der Räume teilnimmt. Unter den Dekorationsmotiven haben die Rahmen die Vorherrschaft, und im Vergleich mit

dem 17. Jahrhundert versteht sich das keineswegs von selbst. Denn ursprünglich hatte ja auch das zu den Gesetzen der Klassik gehört, daß dem klassisch ornamentierten Rahmen eine klassische Füllung entprechen müsse. Die älteren Ornamentstecher, Lepautre, Marot, Bérain, hatten vorwiegend Füllornamente gestochen, und es bedurfte teils des holländischen Einflusses, teils eines erneuten Aufwandes an architektonischer Energie, um die Füllung so völlig zu neutralisieren und dem Rahmen allein die Erzeugung des dekorativen Eindrucks zu überlassen. Hier ist der Kampf zwischen Rahmen und Füllung allerdings schon längst entschieden. Was man da antrifft, sind die typischen Spannrahmen, die keineswegs aus dem Bildrahmen, sondern aus dem Motiv der Täfelung, d. h. aus Falz und Abplattung hervorgehen. In der Kurvenzeichnung ist eine leichte Variante angeordnet. Die seitlichen Panneaux sind oben abgerundet, das Mittelpanneau unten. Und das Ornament ist als Pointe eingesetzt, nämlich so, daß das Verhältnis der Kartuschen zu den Leisten knospenhaft, d. h. lieber spärlich als überladen wirkt. Der Salon Delisle gehört insofern der akademischen Stilrichtung an, als die Ornamente noch streng symmetrisch in die Rahmen eingefügt sind. Die eigentlichen Barockornamentisten, vornehmlich Italiener und Vlamen, glaubten in der geistreichen Pointierung noch weiter gehen und die Kartuschen einseitig aus der Achse rücken zu sollen. Blondel und die gesamte Akademie haben diese asymmetrische Ornamentsetzung, die dann in der Regel mit stärkeren Realismen, insbesondere mit realistischen Rocaillen arbeitet, grundsätzlich verworfen. Nur in einem speziellen Fall werden die sogenannten „Ornements à travers" zugelassen,



Abb. 207 Panneau



Abb. 208 François Cuvilliés, Surporte



Abb. 209 Paris, Hotel Delisle-Mansart

wenn spielende Putten die Kartusche bilden und die Asymmetrie von dem genrehaften Thema gefordert wird. Daß in diesen Panneau-Kabinetten eine künstlerische Verödung eingetreten ist, bedarf ja keines weiteren Kommentars. Die Bilder haben sich über die Türen zurückgezogen, wo sie in schwächliche, verbogene Leisten eingefaßt sind, und wenn auf unserer Abbildung der Kontrast zwischen Bild und Wand ein starker zu sein scheint, so ist dieser Eindruck unoriginal. Die Surporten sind in lichten Farben gehalten. Wenigstens werden sie, so lange sie neu waren, sich durch zarte Aquarelltöne in die allgemeine Helligkeit gefügt haben. Im Salon Delisle erreicht der individuelle Wert der Ausstattung den Nullpunkt. Es herrscht fast Vestibülstimmung in diesem Raum, und wie ich glaube, kann er künstlerisch überhaupt nicht genossen werden ohne die Mitwirkung von Personen und Zeitkostüm, die dem starren Wandsystem ein Imponderabile von Rhythmus und malerischem Schimmer entgegensetzen.

Rückbildung.

In einem Raum, wo alles gerahmt ist, kann sich als freies künstlerisches Wesen nur das völlig Ungerahmte behaupten, die Vignette, deren Prinzip darin besteht, daß sie einen neutralen Bildgrund ornamental belebt, entweder ohne jeden räumlichen Anspruch oder in der stillschweigenden Voraussetzung, die Tafel dürfe, wie das Blatt eines Skizzenbuches, als räumliches Gegenüber aufgefaßt werden (Abb. 211). Mit der Verödung der Wand, wie sie im Salon Delisle vorliegt, hat man sich nie wirklich abgefunden und die Versuche, das Wandsystem zu individualisieren, haben nie aufgehört. Anfangs benutzt man gelegentlich die alten Füllornamente, vornehmlich Grotesken, um das Auge wenigstens durch Linien zu unterhalten. Von 1700 ab mehren sich die Figuren und werden schließlich zur Hauptsache. Dann treten landschaftliche Elemente hinzu. Die Komposition ist



Abb. 210 Bruchsal, Watteau-Kabinett

zunächst symmetrisch, später mit Vorliebe asymmetrisch, und nimmt man schließlich die Chinoiserien hinzu, die sich ja gerade durch den Mangel an fest geformten Bildvorstellungen auszeichnen, so nähert man sich dem Verständnis der eigenartigen Wandmalereien, wie sie Januarius Zick im sogenannten Watteau-Kabinett in Bruchsal ausgeführt hat (Abb. 210). In lackfarbene Leisten hat man Panneaux eingelassen und mit Gold grundiert, nicht mit Glanzgold, dessen virtuose Behandlung von alters her zu den Kunstgriffen der französischen Manufaktur gehörte, sondern mit einem ostasiatischen Bronze-Ton. Und auf diesem schweben, skizzenhaft aufgetragen und unerhört malerisch gesehen, Figuren im Hirtengenre, die zwar noch kein individuelles Interesse erregen, andererseits aber die starke koloristische Begabung Zicks erkennen lassen, die ihm die Rückkehr zum Staffeleibild zum mindesten erleichtert hat.

Mit dem Ankleidezimmer im Wilhelmstal stehen wir noch immer im Rokoko (Abb. 212). Aber das Feldersystem hat Lücken und das realistische Ornament, die lilienförmigen Stableisten, die verwilderten Muscheln und die natürlichen Ranken lassen doch schon erkennen, daß in kürzester Zeit organisches Wachstum das dekorative Schema sprengen wird. Und ähnlich steht es mit den Bildern, die sich scheinbar der Dekoration fügen, in Wirklichkeit eine Revolution der Einzelkunstwerke vorbereiten. Statt der Vignetten haben sich Gemälde aus der Täfelung losgelöst, die durch ungewöhnlich schwere Rahmen ihre Selbständigkeit zu wahren suchen, andererseits aber in Format und Haltung an die gegebene Täfelung gefesselt bleiben, d. h. als veredelte Kartusche angesehen werden müssen. Das alte Thema der Ahnengalerie, das uns in Rastatt bereits beschäftigt hat, ist hier für halbaufgeklärte Salons abgewandelt und in eine Schönheitsgalerie umgedichtet worden, die sich als dekoratives Leitmotiv durch eine ganze Anzahl von Gemächern hinzieht. Die Porträts, Bildserien von zweifelhaftem Kunstwert, hat Joh. Heinrich Tischbein der Ältere, der Onkel des nachmaligen Klassizisten Tischbein, tüchtig aber schwunglos heruntergemalt. Aber in unserem Zusammenhang handelt es sich weniger darum, daß Tischbein ein schlechter Boucher gewesen ist, sondern daß derartige Bilder, auch wenn sie von Boucher selbst stammten, des Rückhaltes am dekorativen Ensemble nicht hätten entraten können. Die Füllung der Bildfläche ist nicht zwingend, der Rahmen sammelt nicht, sondern er zerstreut. Noch immer wird der Blick von Form zu Form weitergeleitet, und gerade das gehört ja zu den Geheimnissen der Geschichte, wie weit solche Halbheiten durch das System oder durch den einzelnen Menschen verschuldet sind. Ob das Schema so starr gewesen ist, daß ein irgendwie origineller Künstler sich demgegenüber nicht durchsetzen konnte, oder ob ein Zeitalter, das solche Aufgaben stellt, überhaupt keinen Künstler hervorbringt, der es gewagt hätte, sich außerhalb dieser Konvention zu bewegen.



Abb. 211 Jean Pillement, Vignette

Zum Schaden für die Dekoration und zum Glück für die Kunst ist dann das Feldersystem in sich selbst erkrankt, und zwar an seiner Grazie, die ursprünglich nur Beiwerk gewesen war, die aber jetzt in frivolem Spiel die Rahmen schwächt und das ganze Prinzip der Katastrophe



Abb. 212 Wilhelmstal, Ankleidezimmer

entgegenführt. Im Musiksalon der Solitude herrscht ratlose Unentschlossenheit (Abb. 213). Der Raum ist kein Oval, sondern ein Oblongum mit abgerundeten Ecken. Der alte Goldweißton lebt noch immer. Weil aber der Raum von der Schmalseite belichtet ist, liegt er im Halbdunkel, so daß die Wände und Spiegel nicht reflektieren und das Gefühl von Schalheit erzeugt wird. An dem Prinzip, Rahmen und Füllung zu trennen und auf diese Weise den Eindruck von Energie hervorzurufen, ist nur noch formell festgehalten. In Wirklichkeit sind die Rahmen selbst miteinander in Konflikt geraten. Zwei oder gar drei Rahmensysteme durchkreuzen sich gegenseitig und den Nutzen aus ihrer Uneinigkeit zieht vorläufig das Ornament, das sich dazu berechtigt glaubt, die Pfeilerlisenen in der Mitte zu unterbrechen. Man möchte diesen Rahmen kaum zutrauen, daß sie etwa Bildfüllungen oder Spiegel zu tragen im stande gewesen wären. Allenfalls waren die ovalen Felder mit Stilleben oder Musik-Emblemen ausgemalt. Während im vorigen Beispiel durch die Persönlichkeit Tischbeins wenigstens eine Anweisung auf die Zukunft gegeben war, zeigt die Solitüde jene hysterische Empfindlichkeit, die weltgeschichtlichen Krisen voranzugehen pflegt, und die abgestandene Pracht eines solchen Raumes macht es nur allzu verständlich, daß damals die Besten des Landes nach Revolution gerufen haben.

Das Dichterzimmer in Tiefurt führt uns in die klare Luft, die nach dem Unwetter der Revolution die Räume der neuen Aristokratie, der geistigen Aristokratie, erfüllt hat (Abb. 214). Es macht den Eindruck eines bürgerlichen Wohnzimmers, obwohl es einer Herzogin, einer Nichte Friedrichs des Großen gehörte, die in diesem bescheidenen Rahmen die edelsten Geister Deutschlands um sich zu sammeln verstand[1]). Statt des Eleganten liebt man das Idyllische. Zwei Dinge sind völlig verschwunden, die Spiegel und die Panneaux. Sogar der Kaminspiegel ist durch eine blinde Lisene ersetzt. Man empfand die Spiegelflächen, in denen die Welt des Rokoko ihre Posen zu kontrollieren pflegte, als verwirrend, als die Feinde geistiger Konzentration. Der Spiegel nimmt also wieder den Charakter des Gebrauchsgegenstandes an und zugleich des mobilen Gegenstandes, der er vor 1660 gewesen war. Hier ist nun die Auflösung des Feldersystems zur vollendeten Tatsache geworden. Zum mindesten ist die Aufteilung der Wand eine so freiheitliche, daß sie auf das künstlerische Inventar keinen schädlichen Einfluß mehr ausübt. Schilf, das von Winden umrankt ist, bildet die Vertikalen, Weingirlanden, an Ringen aufgehängt, die Horizontalen.

[1]) Kuno Walther, Tiefurt, Weimar 1902.



Abb. 213 Solitude, Musikzimmer

Es stört dabei wenig, daß die Pflanzen zum Teil verarbeitet, zum Teil gewachsen vorgestellt sind, ebensowenig, daß man Reben und Schilf in der Natur nie beieinander antrifft. Die Hauptsache war, daß die Dekoration nicht mehr stabil blieb und dem Mobiliar Bewegungsfreiheit gewährt wurde. Die Bilder, Möbel, Vasen sind wieder freie, mobile Kunstgegenstände, und doch sind sie von geringerem Wert als früher. Statt der hochwertigen Gemälde, die das holländische Bürgerzimmer geschmückt hatten, dekoriert man mit Stichen, die früher gar nicht wandfähig gewesen waren, und mit Silhouetten, die eine Ausgeburt der Armut sind. Alle diese Dinge, die mehr oder weniger der reproduktiven Kunst angehören, finden sich in Gruppen und Serien zusammen. Man spürt teils den literarischen Geist, der ein und dasselbe Thema von mehreren Seiten behandelt sehen will, teils den merkantilistischen Geist, der mit Vorliebe Garnituren hervorbringt. Am individuellsten wirken in einem solchen Raum die Holzmöbel, deren kostbares Mahagoni sich so kräftig von dem klassischen Kalkton der Wände abhebt. Im ganzen aber ist es die Linie, der man die Ordnung der Dinge übertragen hat. An der Linie, speziell an der Umrißlinie, sollte die Kunst gesunden und für kurze Zeit ist die gewünschte Klärung der Begriffe in der Tat eingetreten. Aber nur für kurze Zeit. Denn die Romantik und ihre Neigung zur Historie haben von 1820 ab ihre Toleranz auch auf die alten malerischen Typen ausgedehnt und die menschliche Anschauungsform jener gesunden Einseitigkeit beraubt, die der Segen der Kunst gewesen war, eines Gutes, das keine Ewigkeit zurückbringt.



Abb. 214 Tiefurt, Dichterzimmer

DAS TEXTILE ZIMMER.

Die Gewohnheit, Räume aller Art mit Stofftapeten auszuschlagen, ist etwas dem Menschen so natürliches, daß textil dekorierte Zimmer vom Altertum bis auf den heutigen Tag in Gebrauch gewesen sind und selbst diejenigen Epochen der Geschichte an dem textilen Zimmer festgehalten haben, deren dekorativer Geschmack den Stofftapeten nicht sonderlich günstig war. Freilich wird man gut daran tun, den Begriff des textilen Zimmers möglichst weit zu fassen. Es gehören hierher nicht nur diejenigen Räume, deren Wände mit Damast, Velour, Gobelins usw. verkleidet sind, sondern schablonierte Zimmer, solche mit Ledertapeten oder auch mit Papiertapeten, die ihre Muster den Textilien entlehnen und teils als Veredelung, teils als Surrogat für wirkliche Textilien angesehen werden müssen. Immerhin ist der Wert, den man dem textilen Zimmer beigemessen hat, bald höher, bald geringer gewesen. Denn der stoffbespannte Raum ist ja seiner Natur nach ein vorwiegend mobil dekorierter Raum. Sobald also der Spätbarock einsetzt und in seinem synthetischen Drang die mobile Dekoration in eine stabile umzubilden sucht, kommt das textile Zimmer vorübergehend aus der Mode. Die architektonisch gegliederten Räume und die Panneau-Kabinette sind an Zahl und Bedeutung weit überlegen, und trotzdem hat man das stoffbespannte Zimmer auch im Spätbarock nicht völlig entbehren können, schon allein deshalb nicht, weil man das mobile Inventar in bestimmtem Umfang beizubehalten gezwungen ist, und dieses in den gefelderten Räumen nicht untergebracht werden kann. Es gab ja im Spätbarock nicht nur Bildfüllungen, nicht nur dekorativ entmündigte Möbel, ähnlich wie es nicht nur uniformierte Menschen gegeben hat. Es sind auch Kabinettbilder von achtunggebietendem Wert gemalt, Plastiken von hoher Schönheit geformt und hier und dort auch ein individuell-schönes Möbelstück angefertigt worden, aber das sind die Ausnahmen. Die individuelle Kunstproduktion ist verschwindend gering im Vergleich mit dem ganz erstaunlichen Reichtum an dekorativer Kunst, der im Spätbarock hervorgebracht worden ist. Und eben für diese Ausnahmen brauchte man das textile Zimmer, dessen Wände eine einigermaßen gleichmäßige Folie boten. Über das Zahlenverhältnis, das zwischen freien und unfreien Kunstwerken geherrscht hat, kann man sich sehr wohl Rechenschaft ablegen, wenn man in unseren Gemäldegalerien vergleicht, wie viele Räume dem siebzehnten und wie viele dem achtzehnten Jahrhundert gewidmet sind. Der Rückgang an individuellen, galeriefähigen Schöpfungen ist evident und diese Tatsache findet ihre Bestätigung in den Schloßbauten, wenn man sich die Mühe nimmt nachzuzählen, wie viele textile und wie viele gefelderte Räume darin enthalten sind. Durchschnittlich kommen auf zehn Zimmer nur zwei oder drei textil dekorierte Zimmer, die mitsamt ihrem mobilen Inventar eine mehr oder weniger exzentrische Rolle spielen. Allerdings ist dann von ganz anderer Seite her dem textilen Zimmer des Spätbarock neue Kraft zugeflossen, durch eine Dekorationsart, die den Zeitgeschmack nicht gegen sich, sondern für sich hatte: durch die Dekoration mit Gobelins.

Der Bildteppich kann zur hohen Kunst einerseits und zum Handwerk andererseits eine sehr verschiedene Stellung einnehmen, und weil er eben die Mitte zwischen beiden einhält, d. h. an einem Platz steht, den die Dekoration als Ganzes inne hat, so ist er auch dem dekorativen Zeitalter als ein beliebter Gegenstand erschienen, nämlich als ein Mittel, halbfertige Bildgedanken in geschmackvollen Zierat umzusetzen. Die Renaissance hatte den Bildteppich ganz anders aufgefaßt. Sie hatte ihn als individuelles Kunstwerk behandelt. Vornehmlich Italien, dem die Webtechnik ursprünglich fremd war, betrachtet die Teppichweberei als eine kostbare Reproduktionsmethode, für die schon allein aus wirtschaftlichen Gründen nur Vorlagen von ersten Meistern, von Raffael, Giulio Romano usw. in Betracht kommen. Zudem gilt der Bildteppich in Italien als mobiler Gegenstand, der nur bei festlichen Anlässen an Ringen aufgehängt zu werden pflegt, während für gewöhnlich primitive Vorhangmalereien seine Stelle einnehmen. Bernini und Chantelou halten noch spät im 17. Jahrhundert an dieser Auffassung des Bildteppichs als eines individuellen



Abb. 215 Abraham Bosse, Interieur

Kunstgegenstandes fest, und wenn Chantelou den Vorschlag macht, Gemälde von Poussin zu einer Teppichfolge zusammenzustellen, so geschah das gewiß nicht in der Absicht, diese Gemälde dekorativ auszubeuten, sondern aus der Überzeugung heraus, daß den Bildern mit der Woll-Reproduktion eine Ehre angetan würde (Chantelou, S. 202, 206). Er stößt mit diesem Ansinnen auf den entschiedenen Widerstand Jean Baptiste Colberts, der ja selbst ein Textil-Fachmann gewesen ist und die französische Teppichkunst auf eine ganz andere, merkantilistisch-dekorative Grundlage gestellt hat. Im französischen Hochbarock war die Kunst der Teppichweberei in Verfall geraten. Man stellte reine Nutzteppiche her, derbe Webereien in Basselissetechnik mit gleichgültigen landschaftlichen Darstellungen, die keinen eigentlichen Bildwert beanspruchen, sondern lediglich als handwerklich erzeugte Stofftapete angesehen werden wollen. In der Zimmerdekoration behandelt man diese Teppiche ähnlich wie die moderne Papiertapete. Man überzieht die Wände damit und hängt Bilder, Spiegel, Leuchter aller Art mobil auf das Gewebe, ohne Rücksicht darauf, ob Bilddarstellungen ganz oder teilweise dadurch überschnitten werden (Abb. 215). Die hübschen Stichfolgen von Abraham Bosse lehren uns, daß so etwas nicht Zufall, sondern System war. Der Wandteppich war eben im Zeitalter Ludwigs XIII. weniger geachtet als die individuellen Kunstwerke. Er war aus seiner ehemaligen privilegierten Stellung in eine subalterne Stellung hinabgerückt und dem Spätbarock blieb es vorbehalten, zwischen Kunst- und Nutzteppich eine Synthese herzustellen: die Synthese zum merkantilistischen Prunkteppich, den man in engerem Sinn als „Gobelin“ zu bezeichnen pflegt. Zunächst ändern sich die Themata. Man reproduziert nicht mehr Gemälde von Altmeistern der Kunst, sondern erfindet neue Bildserien, die keinerlei historisch-dramatischen Zusammenhang haben müssen, sondern durch ihren Inhalt den Anlaß geben zur Prachtentfaltung und zu königlichen Allegorien. Die Teppichfolgen sind thematisch betrachtet von einer erschreckenden, fabrikmäßigen Öde: die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die Planeten, die Königsschlösser (Abb. 216). Die Bordüren sind wichtiger als die Bilddarstellung, und was uns mit diesen künstlerischen Dummheiten, in deren Erfindung Charles Lebrun eine bemerkenswerte Geschicklichkeit an den Tag gelegt hat, schließlich doch versöhnt, ist der reine

Prunkeffekt, der durch meisterhafte Technik und geschmackvolle Farbenauswahl hervorgerufen und eigentlich nie verfehlt wird. Am Anfang der Entwicklung, solange man sich einbildete, dem individuellen Kunstwerk wenigstens benachbart zu bleiben, werden die Gobelins gelegentlich noch mobil behandelt, d. h. zum Auf- und Abhängen eingerichtet. Je mehr aber die übrige Dekoration sich verhärtet und dem Gobelin einen festen Rahmen im Ensemble anweist, desto mehr wird der Wandteppich stabilisiert. Er bleibt an dem Platz, für den er geschaffen oder nachträglich abgepaßt worden ist und nähert sich somit den Bildfüllungen, von denen in früheren Kapiteln die Rede war, eine Entwicklung, die dann naturgemäß mit grundlegenden Änderungen im Format und thematisch mit einer Hinneigung zum Genrehaften zusammenfällt.

In den weitläufigen Zimmerfluchten der deutschen Schlösser sind gewöhnlich das bessere Antichambre und das Schlafzimmer textil dekoriert, während die Festsäle architektonisch und die herrschaftlichen Wohnräume mit Panneaux gegliedert sind. In unserem Ansbacher Beispiel besitzt der Gobelin zwar noch das alte Breitformat, das den Bildteppichen vom 16. Jahrhundert her eigen war und das man offenbar aus technischen Rücksichten bis ins 18. Jahrhundert hinein beibehalten hat (Abb. 217). Im übrigen ist aber der Gobelin schon völlig in die Wanddekoration verarbeitet. Die Architektur schreibt ihm den Rahmen vor. Denn das architektonische Gerüst, die Ecken des Zimmers, die Türen und die Trumeaux sind nach Analogie der getäfelten Zimmer in Panneaux abgeteilt und in dem typischen Goldweißton gehalten, der in den älteren textilen Räumen nie vorkommt und in unserem Fall noch außerdem von dem Goldweiß der Deckenstukkatur recht nachdrücklich unterstützt wird. Diese jüngeren, stabilen Gobelins sind daher darauf angewiesen, die alte Rubens'sche Farbskala, die man als kostbares Erbstück aus der vlämischen Manufaktur übernommen hatte, in lichte Farbtöne aufzuhellen, die sich nach Möglichkeit dem modischen Aquarellton nähern und somit von den weiß-goldenen Panneaux nicht allzu hart abstechen. Der Gobelin, eine Kopie nach Charles Lebruns „Folge der vier Elemente“, hat zwar in das gegebene



Abb. 216 Charles Lebrun, Wandteppich



Abb. 217 Ansbach, Gobelinzimmer

Wandfeld nicht richtig gepaßt. Man hat daher auf der linken Seite ein Stück angewebt, einen Ausblick auf das Meer, der die Bildkomposition grausam aus dem Gleichgewicht bringt. Diese Anstückung ist bezeichnend für den geringen Wert, den man der Bilddarstellung als solcher zugemessen hat. Für unser Gefühl wäre es ein Leichtes gewesen, die Panneaux zu verbreitern und auf diese Weise die Bildwirkung des Teppichs unversehrt zu erhalten. Im reifen Spätbarock richtet sich aber grundsätzlich nicht der Rahmen nach dem Bild, sondern das Bild nach dem Rahmen. Zunächst muß das architektonische Dekorum gewahrt werden und der Gobelin wird dann als Bildfüllung behandelt, die überhaupt nicht individuell gesehen sein will. In der Tat hätte die Bildkomposition, auch wenn sie intakt geblieben wäre, die individuelle Wertprüfung nicht vertragen. Diese Verbindung von Mythe, Allegorie, Stilleben und Genre, diese unglücklichen Bewegungsmotive, die eigentlich alle ihre Wirkung verfehlen, die bühnenmäßigen Baumkulissen — das alles vermag nicht zu fesseln und lenkt das Interesse ab auf den Schmelz der Wolltechnik, wo nicht der Geist, aber doch die Sinne zu ihrem Recht kommen.

In Blondels Entwurf für ein Gobelinzimmer haben die Teppiche ihr ehrwürdiges Breitformat aufgegeben und fügen sich insofern dem architektonischen Gerüst, als sie die Form von Panneaux angenommen haben, die ihrerseits aus dem architektonischen Rahmenwerk entspringen (Abb. 218). Der Goldweißton hat also die Oberhand gewonnen und die Teppiche sind eigentlich nur als Variante in das Feldersystem eingestellt, nämlich so, daß harte und weiche, kalte und warme Stoffe miteinander abwechseln. Daß diese textilen Füllungen schließlich dazu gezwungen werden, ihren geradlinigen Rand aufzugeben und mit kurvigen Rändern zu vertauschen, die den Grundsätzen der Webtechnik so völlig widersprechen, wird nicht sonderlich überraschen, nachdem festgestellt wurde, daß selbst Gemälde eines Tintoretto oder Paolo Veronese in dieser Form als Füllungen zurechtgeschnitten worden sind. Mit diesem Charakter der dekorativen Füllung hängt es dann auch zusammen, wenn die Gobelins des reifen 18. Jahrhunderts sich thematisch und formal zusehends der Vignette genähert haben. Blondel hat ja ihre Komposition nur andeuten wollen. Aber soviel steht doch fest, daß es Landschaftsvignetten sind, daß nicht die Figuren, sondern Bäume die



Abb. 218 Blondel d. J., Wanddekoration

Hauptrolle spielen und keine Bildidee, sondern die Absicht einer ornamentalen Flächenfüllung diesen luftigen Gebilden zum Leben verholfen hat. Und neben dem Hirtengenre sind es vor allem Ruinen gewesen, die sich zur Darstellung im Gobelin besser geeignet haben als unversehrte Gebäude und aus diesem Grund in der Teppichkunst bereits zu einer Zeit beobachtet werden können, als die übrigen Kunstgattungen von sentimentaler Formauflösung psychologisch und stilgeschichtlich noch weit entfernt gewesen sind.

Rückbildung.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wendet sich der Geschmack wieder dem mobilen Inventar zu und die Folge davon ist, daß das stoffbespannte Zimmer wieder an Bedeutung gewinnt. Auch in fürstlichen Verhältnissen taucht das Wort „Wohnzimmer" auf, und gerade die Wohnstuben werden durch Damast-Tapeten behaglich gemacht (Abb. 219). Das bürgerliche Wohnen, das anfangs genrehaft und modisch aufgefaßt worden war, später aber zur bitteren Notwendigkeit wird, bedarf des neutralen, einfarbigen Hintergrundes für das Mobiliar, das von Zeit zu Zeit umgehängt und umgestellt wird, und gegen Ende des Jahrhunderts wird man überhaupt freizügiger. Die Aristokratie muß ihre Seßhaftigkeit vielfach aufgeben und der Bürger wechselt den Wohnsitz, wie die Geschäfte es mit sich bringen. Das mehr oder weniger kunstvolle Mobiliar bildet dann das eigentliche Umzugsgut, und sobald man anfängt umherzuziehen, hat auch die Atlastapete ihre innere Berechtigung verloren. Sie wird ersetzt durch die Papiertapete, die nach Elle und Rolle gekauft und von den Bürgern auch schon als teuer empfunden wird im Vergleich mit dem billigen Kalkanstrich, dem ja das klassische Zeitalter nicht abgeneigt war. Die Atlastapete wird schließlich zum Privileg für souveräne und plutokratische Verhältnisse, wo man sich gelegentlich den Luxus erlaubt, die Wände nicht nur mit Seide zu bespannen, sondern sogar zu behängen, d. h. die Wände mit einem klassisch drapierten Faltenwurf zu verkleiden (Abb. 220). Die Atlastapete selbst wird also aus einem stabilen in einen mobilen Gegenstand zurückgebildet. Man konnte sie ab- und aufhängen. Aber doch nur in der Idee. Denn ein klassischer Faltenwurf ist etwas so Kunstvolles, daß er nicht jedesmal neu gerafft und sein Gelingen nicht dem Zufall überlassen bleiben

darf. Der Dekorateur — man versteht unter dieser Bezeichnung fortan den Vorhangdekorateur und Posamentier — wird also dazu ermächtigt, die Falten festzunageln. Die Rüschen, Tollen, Mulden und wie die Dinge alle heißen, die den Wortschatz altmodischer Tapezierer oft so humoristisch erscheinen lassen, werden nach festem Schema gerafft und fixiert. Es tritt also, nachdem die Stofftapete mobil geworden war, nachträglich wieder eine Stabilisierung der Falten ein, und damit ist man, wie ich glaube, an der Grenze angelangt, wo die Kunst aufhört und geschmacklose Verkünstelung beginnt. Denn abgesehen davon, daß die Falten in der stabilen Fassung die Frische des gerafften Stoffes verlieren und durch das lange Hängen allmählich absterben, empfindet man sie auf die Dauer als Staubfänger, von denen man sich um so entschiedener abwendet, je mehr sie durch die moderne Hygiene als Krankheitserreger erkannt und bekämpft werden.



Abb. 219 Wilhelmstal, Rotes Wohnzimmer

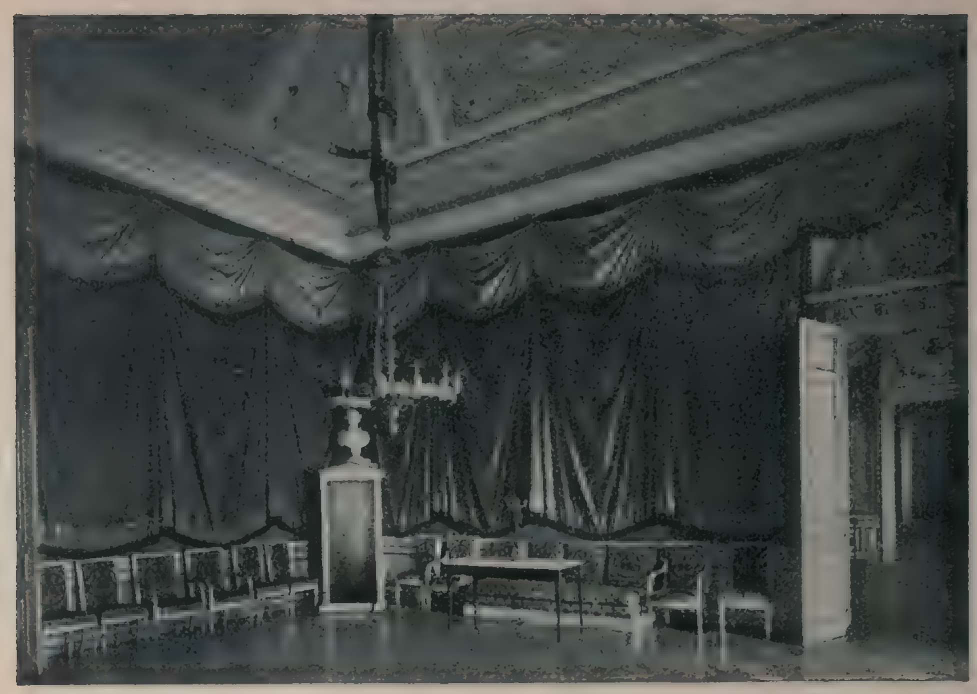


Abb. 220 Würzburg, Residenz, Wohnzimmer

DAS KUNSTGEWERBE

Das Zeitalter Ludwigs XIV. hat die Neigung, künstlerische und wirtschaftliche Gesichtspunkte miteinander zu vermengen. Während man früher in finanzieller Mißwirtschaft gelebt hatte, um die Schöpfung hoher Kunstwerke zu ermöglichen, und die Kulturwerte dazu herangezogen werden müssen, um die Verwirrung im öffentlichen Leben ideell aufzuwiegen, hat man es im Spätbarock für den letzten Schluß staatsmännischer Klugheit gehalten, daß man das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden könne. Man macht Kunstgegenstände zum Handelsartikel, benutzt sie als politisches Propagandamittel und hält die Rechnung für ausgeglichen, wenn der König als Protektor der Künste auftritt und im Staatshaushalt das Gründungs- und Betriebskapital für die Kunstmanufakturen ausgeworfen wird. Daß die hohe Kunst durch diese Trübung der Ideen einen erschreckenden Ausfall an Qualitätswerten zu verzeichnen hat und größtenteils zum dekorativen Handwerk herabgedrückt wird, ist oben dargestellt worden. Aber im Kunstgewerbe wird die Wertfrage zu sehr verschiedenen Resultaten führen, je nachdem, ob man künstlerische, volkswirtschaftliche oder soziale Gesichtspunkte geltend macht. Zunächst hat der Spätbarock auch im Kunstgewerbe einen Verlust an Qualitätsgefühl mit sich gebracht. Denn freies Kunsthandwerk und merkantilistisches Kunstgewerbe sind sehr verschiedene Dinge. Obwohl das Material sich veredelt und die technische Ausführung sich verfeinert, wird der eigentliche Schönheitswert aufgegeben zugunsten eines recht fragwürdigen Anpassungswertes. Früher hatte die freie Werkstatt, so bescheiden sie ausgesehen haben mag, Qualität hervorgebracht. Jetzt wird in der unfreien Manufaktur nur noch Niveau geschaffen. Und doch ist die Kunstgattung als Ganzes eigentlich gehoben worden. Aus dem Handwerk entwickelt sich eine Industrie, aus privaten Kleinbetrieben staatliche Großbetriebe. „Insbesondere förderte man die gewerbliche Blüte, wie man z. B. die Spiegelmanufakturen aus Venedig, die Tuchmacherei aus Holland und die Metallbearbeitung aus Deutschland importierte. So wurde aus Frankreich der erste Industriestaat Europas, während Handel und Seefahrt, diese Nährmütter

der politischen Freiheit, zurückblieben“ [1]). Daß die merkantilistische Handelspolitik sich noch nicht auf Artikel des Massenkonsums, sondern auf Kunstgegenstände bezog, hat seinen Grund darin, daß man von dem Gesichtspunkt der Materialveredelung ausging. „Die Kunst schuf aus geringen Rohmitteln die größten Werte. Sie übertraf hierin das Handwerk und noch weit mehr die Landwirtschaft. Die Reihenfolge der Nützlichkeit der Gewerbe war nach der Höhe der durch sie bewirkten Wertsteigerung der Materialien leicht zu bestimmen“ [2]). Was die rationelle Herstellung von Werten angeht, ist die Rechnung durchaus richtig. Wenn trotzdem die Kunsthandelspolitik nicht die erhofften Früchte getragen hat, so lag das an der Unmöglichkeit, für derart hochwertige Gegenstände genügend Absatz zu finden. Die Manufakturen treiben daher eine förmliche Luxuspropaganda, die um so weniger fruchtet, je mehr sich die Nachbarländer aus den gleichen merkantilistischen Grundsätzen gegen den Import von Luxuswaren abschließen [3]). Der unermeßliche Gewinn, den die Manufakturen abgeworfen haben, lag vielmehr auf politischem und sozialem Gebiet. Die kunstgewerblichen Gegenstände haben das französische Prestige in die Welt hinausgetragen und eine europäische Zivilisation geschaffen, der sich im Lauf der Jahrhunderte auch die anderen Weltteile unterworfen haben. Wir alle leben nach einer kunstgewerblichen Norm, die den modernen Menschen bis in die Kleinigkeiten der täglichen Lebenshaltung hinein zum Untertan Frankreichs gemacht hat, und diese Norm ist verhältnismäßig jung. Sie stammt aus den französischen Staatsmanufakturen des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Für die Idee als solche ist Jean Baptiste Colbert verantwortlich, für die künstlerische Verwirklichung Charles Lebrun und seine zahlreichen Mitarbeiter. Freilich hat die Gesellschaft unablässig an der Vervollkommnung der Colbertschen Ideen gearbeitet und tut das bis zu einem gewissen Grade noch heute. Aber mögen auch eine ganze Reihe von Revolutionen der Mode sowohl wie der Gesellschaftsformen über die Manufakturen dahingegangen sein, Tatsache ist, daß kein moderner Mensch imstande ist, sich gegen den überlieferten kunstgewerblichen Komfort aufzulehnen, ohne die Grundlagen der Gesittung bis hoch ins 17. Jahrhundert hinauf zu erschüttern, und wer wollte es unternehmen, das alles neu zu bauen, wo doch gerade die letzten 250 Jahre ein Zeitalter des Reichtums und der Wohlfahrt gewesen sind?

Das holländische Bürgertum hatte sich mit einem Hausrat umgeben, den man mit Recht als Spiegelbild seiner seelischen Kultur bezeichnet hat. Da sind die ernsten Schränke, die unbequemen Stühle und die farbigen Knüpfteppiche, die scheinbar nachlässig über den Tisch geworfen werden, so daß die schweren Falten sich auf dem Fliesenboden stauen. Was man an kunstgewerblichen Gegenständen besitzt, die Erd- und Himmelsgloben, Fayencen, Gläser, Metallgegenstände, diese tausend Kleinigkeiten rätselhaften, oft magischen Charakters, verteilt man auf Tische und Schränke, wo sie sich nach ungeschriebenen Gesetzen mit den Werken der hohen Kunst berühren, meist in jener malerischen Überfülle, die den Eindruck eines kunstgewerblichen Stillebens hervorruft und, wie die unzähligen Interieurbilder der holländischen Kunst beweisen, mit einer gewissen Leichtigkeit ins Bildhafte umgewandelt werden kann. Natürlich wird eine gewisse Einheit der Stimmung angestrebt. Aber es handelt sich doch nur um eine allgemeine, empfindungsmäßige Einheit, die sich zwischen freien und schönen Gegenständen von selbst einstellt, wenn ein Sammler und Liebhaber sie mit einigem Geschmack zusammenträgt. Obwohl dieses Inventar bis in die Kleinigkeiten hinein Kunstwert besitzt und vieles davon praktisch überflüssig ist, d. h. als Sammel- oder Ateliergegenstand ausgesprochen werden will, hat die holländische Bürgerstube gegen die niederen Gegenstände des Hausgebrauchs kein Vorurteil. Auch die bescheidenen Dinge werden in ihrer Art künstlerisch gestaltet und man scheut sich nicht, sie in den Wohnraum einzubeziehen. Ein Kamin z. B. wird mit allen Gerätschaften behängt, die zur Bedienung der Feuerstelle erforderlich sind (Abb. 221). Da hängen Pfannen aller Art, ein Blasebalg, eine Öllampe, Schaufel und Besen,

[1]) G. H. Hecht, Colberts Bevölkerungs- und Gewerbepolitik. Freiburg i. B., Dissert. 1898, S. 7.
[2]) C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles. Bd. II, S. 126.
[3]) G. H. Hecht, a. a. O., S. 31—32.

ein Kästchen für Fidibusse, eine Feuerzange usw. Ich möchte es allerdings bezweifeln, ob die holländische Patrizierin um 1660 noch wirklich mit diesen Dingen hantiert hat. Jedenfalls hatten ihre Voreltern es getan, und es gehört zur bürgerlichen Tradition, sie im Wohnraum zu belassen. Dieser Vorgeschichte entspricht es, wenn die Gebrauchsgegenstände sachlich und praktisch gebildet sind. Denn man will ja nichts verstecken oder vertuschen, und wenn man auch gelegentlich den Eindruck hat, daß Küchendunst in die Zimmer dringt, so nimmt man das gern in Kauf für diese homerische Schlichtheit, die das ungesellige, nachdenkliche Volk sich in seinen äußeren Lebensformen bewahrt hatte. Mit dem künstlerischen Charakter dieser Gegenstände hängt es zusammen, daß jedes Stück grundsätzlich als Einzelstück gebildet ist. Sie haben nicht die geringste Neigung zur Repetition oder zur Variante. Das Bürgerzimmer kennt noch kaum die einfachste Form der Wiederholung, nämlich die Anordnung von Pendants. Es gibt daher keine kunstgewerbliche Typenbildung und es gab ja auch keine Gesellschaft, die es sich hätte angelegen sein lassen, eine kunstgewerbliche Konvention auszuarbeiten. Alles dies schließt den Prunk nicht aus. Die Bürgerstube liebt eine gewisse Gravität, die Schaustellung gediegenen Besitzes. Man sucht den Ausdruck der Herrschaftlichkeit in der Schwere der Gegenstände, in der Echtheit des Materials und in dem künstlerischen Takt, mit dem die verschiedensten Materialien nebeneinander gestellt werden: da steht Dunkel gegen Hell, Blinkendes gegen Mattes, Farbiges gegen Toniges. Im ganzen also herrscht ein ehrlicher, vergeistigter Prunk, mit dem freilich keine Geschäfte zu machen waren. Denn es gehört zur intimen Schönheit dieser kunstgewerblichen Gegenstände, daß sie ähnlich wie das Qualitätskunstwerk nicht bestechen, sondern sich nach außen herb verhalten und erst in ständigem Umgang ihren wahren Wert zu erkennen geben. Das holländische Kunstgewerbe ist in dieser Beziehung in höchstem Grad erzieherisch, während die Staatsmanufakturen des Spätbarock auf kulturelle Erziehung überhaupt nicht ausgegangen sind und gerade ihren Materialgeschmack nach recht unsoliden, merkantilistischen Grundsätzen gerichtet haben.



Abb. 221 Holland, Bürgerstube

Im Zeitalter Mazarins hatte sich das französische Kunstgewerbe von dem holländischen gar nicht wesentlich unterschieden. Es fehlt ihm natürlich die bürgerliche Gediegenheit, es fehlt ihm der Geist und der Weitblick, der dem holländischen Seefahrer eigen war, es fehlt das Sammlertum und die protestantische Sachlichkeit. Dafür wandern durch die Vermittlung der Kirche, der Kardinäle und der Jesuiten mancherlei italienische Modelle nach Paris, und zwar scheint man im Zeitalter Mazarins gerade das übernommen zu haben, was Italien an spielerischen Geschmacklosigkeiten hervorgebracht hatte und zum Teil noch heute hervorbringt: die Ebenholzschränkchen, die mit Lapislazuli, Schildpatt und Malachit beschlagen sind, die Bein- und Elfenbeinschnitzereien, die

unsere Museen füllen und an denen man erstaunt vorübergeht, Filigrane und Glasbläserarbeiten aus Venedig und anderes. Bernini hatte diesen kunstgewerblichen Geschmack als unmännlich und nonnenhaft bezeichnet und Chantelou hat ihm Recht gegeben. „Diese Spezialkabinette und Kristallsachen sind in der Regentschaft aufgekommen und die ist freilich ein Frauenregiment gewesen. Der Herr Kardinal Mazarin hat diesen spielerischen Geschmack kultiviert, um den König zu unterhalten und zu zerstreuen". (Chantelou, S. 169). An dieser Stelle setzt nun Colberts Reformarbeit ein, die das französiche Kunstgewerbe auf eine neue Basis gestellt und ihm auf Jahrhunderte hinaus die Vorherrschaft gesichert hat. Colbert ist der Begründer eines kunstgewerblichen Komforts, der weder in Italien noch in Holland auch nur im Keim vorhanden gewesen war, und er erfindet das Garniturensystem, das auf die Entwertung des Einzelgegenstandes hinzielt und teils den Bedürfnissen des neuen Dekorationsstiles, teils den Bedingungen der Massenproduktion angepaßt ist. Was da geschehen ist, läßt sich nicht als Veränderung der Mode abtun. Denn der Begriff der Mode, die nüanzierte Angleichung des Einzelfalles an ein Allgemeines, ist ja selbst erst im Spätbarock erdacht worden. Das merkantilistische Kunstgewerbe vertritt vielmehr ein unbedingt neues dekoratives und soziales Prinzip. Zunächst wird die großbürgerliche Lebenshaltung des Hochbarock auf das höfisch-adelige Niveau des Spätbarock emporgehoben. Zweitens verändert sich das Verhältnis von Kunstwert und Nutzwert und drittens macht sich eine Synthese der Formen, Farben und Stoffe bemerkbar, eine grundsätzliche Assimilierung der Gegenstände aneinander und der Gegenstände an das gegebene dekorative Ensemble, die überhaupt nicht aus der Geschichte des Einzelgegenstandes, sondern nur aus der Einwirkung des Ensembles auf den Einzelgegenstand erklärt werden kann.

Es ist schwer zu sagen, wie sich die Verknüpfung des kunstgewerblichen Hausrats mit der gesellschaftlichen Etikette von Fall zu Fall vollzogen hat. Möglicherweise haben die uralten Manufakturen Flanderns, die ja höfischer, unfreier und schematischer arbeiteten, als das im holländischen Kunsthandwerk der Fall war, die Richtlinien geliefert. Wenigstens ist Charles Lebrun, der Direktor der Gobelins, als Maler und Kunstgewerbler ein treuer Schüler der spanischen Niederlande gewesen und hat seine technischen Hilfskräfte mit Vorliebe aus Flandern angeworben. Er schafft die kunstgewerbliche Konvention, deren Beobachtung in kürzester Zeit als gesellige Forderung aufgestellt wird. Die Gesellschaft ist unerbittlich in diesem Punkt. Denn nichts dokumentiert die Zusammengehörigkeit eines Standes so deutlich, wie eine gewisse Angleichung des äußeren Auftretens. Allerdings haben sich ganze Familien durch ihren kunstgewerblichen Luxus ruiniert, nicht etwa aus Begeisterung für künstlerische Schönheit, wie Rembrandt, sondern eben der Gesellschaft zuliebe, und meist hat die Gesellschaft noch rechtzeitig ihre rettende Hand nach den Sinkenden ausgestreckt. Denn im Salon, wenn er nur standesgemäß ausgestattet ist, wird über Ämter, Ehen, Erbschaften und andere Vorteile entschieden, so daß man genötigt ist, entweder das frivole Spiel auf Kredit zu treiben, oder völlig von der gesellschaftlichen und politischen Bühne abzutreten.

Was den Kunstwert angeht, ragen die Erzeugnisse der Manufaktur über ein bestimmtes mittleres Niveau in keinem Fall heraus. Man fabriziert guten Durchschnitt und selbst da, wo man Besonderes leisten will, in den Paradestücken, die Fürsten sich gegenseitig zum Geschenk machen, in den Prunk- und Ausstellungsgegenständen, die persönlich bestellt werden und die technische Fertigkeit der betreffenden Manufaktur auszuweisen bestimmt sind, fehlt der individuelle Kern. Man kann sogar sagen, daß gerade die merkantilistischen Einzelstücke ausgesprochen unkünstlerisch wirken. Denn man bleibt, allem Aufwand zum Trotz, im durchschnittlichen Niveau befangen. Die Aufgabe dieser Kunst war eben keine individuelle, sondern eine soziale. Das niedere Kunstgewerbe soll mit dem Dekorum des Herrschaftlichen umkleidet werden, um das Adelshaus mit jener gleichmäßigen, unbedingten Eleganz zu erfüllen, die den Großbürgerhäusern gefehlt hatte. Zunächst werden die rein wirtschaftlichen Gegenstände aus dem Salon ausgeschieden und in die Wirtschaftsräume verbannt. Eine französische Aristokratin hätte mit Feuerzangen, Öllampen, Besen und ähn-

lichen Gerätschaften, wie wir sie in der holländischen Bürgerstube angetroffen haben, gar nicht umzugehen gewußt. Heizen gilt als ein unsauberes Geschäft, das man den Dienstboten überläßt. Was aber von Gebrauchsgegenständen im Wohnraum zurückbleibt, wird für herrschaftliche Augen und Hände künstlerisch stilisiert. Die Manufakturen scheuen keine Mühe, die Nutzform des Gegenstandes unter allerhand Ornament zu verstecken. Das ornamentale Thema steht grundsätzlich höher als der sachliche Zweck, bis zu dem Grade, daß die Gegenstände praktisch unbrauchbar und zu einer törichten Atrappe herabgewürdigt werden. Das Bürgertum der Aufklärungszeit hat daher alle Hände voll zu tun gehabt, um die verschnörkelten, unwahren Formen rationell im Sinne ihrer praktischen Brauchbarkeit zu regenerieren. Übrigens bleibt die Forderung der Eleganz nicht auf den Herrschaftsraum beschränkt. Während in Holland die Küchenstimmung bis in den Festsaal dringt, sucht man das französische Adelshaus möglichst gleichmäßig mit kunstgewerblichem Komfort zu durchdringen. Es fällt also wenigstens ein Schimmer von herrschaftlicher Feinheit in die Vor- und Nebenräume, in die Stallungen und Remisen. Was man da zu sehen bekommt an Holzarbeiten, Beschlägen, Tür und Fenstergriffen — alle diese Dinge, die beim Hausbau von der Manufaktur im großen geliefert werden, beobachten immerhin einen gewissen Schick, wogegen der italienische und holländische Nebenraum ins völlig Kunstlose, Unstilisierte zurücksinkt.

Außenbau und Innenbau hatten sich ursprünglich dadurch unterschieden, daß die Außenwand vorwiegend mit repetierenden Formen arbeitet, während die Innenwand in der Regel ungegliedert bleibt und das Mobiliar, das davor aufgestellt wird, keineswegs zum Repetieren geneigt ist. Sobald man aber die architektonischen Gliederungen, sei es in Form von Feldersystemen oder von Täfelungen auf die Innenwand überträgt, d. h. Fenster, Türen und Wandfelder in einen rhythmischen Zusammenhang bringt, fangen die Formen an zu repetieren und das kunstgewerbliche Inventar kann nicht umhin, sich diesen rhythmischen Wiederholungen zu fügen. Die Anpassung des Mobiliars an ein gegebenes Wandsystem ist dann meines Ermessens die Triebfeder gewesen, die auf die Herstellung von Garnituren hingewirkt hat. Der Kamin bleibt freilich in der Einzahl und wird möglichst symmetrisch als sog. Cheminée à la Royale, als Spiegelkamin in die Wandfelderung eingelassen[1]). Aber alles andere vervielfältigt sich. Aus dem Wandsystem, das mit Türen und Fenstern harmoniert, entstehen die Spiegelgarnituren, die Bildgarnituren, die Beleuchtungs- und Vorhanggarnituren, und von dort aus greift das Prinzip der Angleichung auch auf diejenigen Gegenstände über, die mit dem Feldersystem ursprünglich gar nichts zu tun haben, auf das Nutz- und Zierporzellan, auf die Bestecke, auf die Textilien und ihre Muster und sogar auf den Blumenschmuck, der doch früher der freieste und vergänglichste Zierat gewesen war. Was aber die Anzahl der zu fabrizierenden Gegenstände so außerordentlich vermehrt und das Kunstniveau so sehr gedrückt hat, ist die Sitte, alle diese Garnituren in mehreren Dessins herzustellen, d. h. eine Stufenleiter von Feinheit und Reichtum der technischen Ausführung aufzurichten, die mehr oder weniger ehrlich die soziale und wirtschaftliche Rangordnung der Gesellschaft wiederspiegelt. Der Herzog speist von anderem Porzellan als der König, der Minister von anderem als der Marschall, der Freiherr von anderem als der Finanzmann. Da gibt es z. B. weißes Porzellan, weiß mit grün, weiß mit Gold, weiß mit Gold und Blumen, endlich mit Gold, Blumen und Medaillons, je nach dem Rang des Bestellers. Es gibt Stühle, Armstühle, Sessel, Armsessel und Thronsessel, deren Verteilung vom Hofmarschall vorgenommen wird und zuweilen, bei strittigen Rangfragen, unendlich viel Kopfzerbrechen gemacht hat[2]). Zwar bestehen über die Beobachtung

[1]) „Die schweren Kamine, die den Renaissancebau Frankreichs beengten und beeinträchtigten, wichen immer mehr den eleganteren, möglichst zurücktretenden Cheminées à la Royale, die Mansart(?) erfunden hatte. Aber immer noch ist der Einfluß der niederländisch-nordischen Stube, deren Grundgefühl Italien nicht kennt, unleugbar lebendig.“ Aug. Schmarsow, Barock und Rokoko, S. 315. — Meines Wissens kommt eher Jac. van Campen als Erfinder des Spiegelkamins in Betracht.

[2]) Die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth berichtet von einem Empfang bei der Kaiserin: „Ich forderte erstlich, unten an der Treppe vom Hofstaat der Kaiserin empfangen zu werden; zweitens, daß sie mir bis vor die Tür ihres Schlafzimmers

dieser Regeln keine Gesetzbücher. Aber die Gesellschaft kontrolliert sich gegenseitig in diesem Punkt, und die Durchbrechung ihrer Sitten hat gelegentlich Folgen von unbegreiflicher Tragweite nach sich gezogen. — Was endlich Material und Technik angeht, so herrscht einerseits das Prinzip der Veredelung, das die Erzeugnisse der Manufaktur als aristokratische Erzeugnisse charakterisiert, das aber oft nur scheinbar durchgeführt wird und um so lieber Blendwerk aller Art hervorbringt, als die Bilanz der Staatsfabriken dadurch günstig beeinflußt wird. Und andererseits herrscht auch hier das Prinzip der farblichen und stofflichen Angleichung. Das holländische Kunsthandwerk hatte mit echten, schönen, aber vielfach geringwertigen Stoffen gearbeitet, mit Messing, Zinn, Kupfer, Fayence, Lederbezügen usw. Die Pariser Manufaktur verwendet vorzugsweise Edelmetall, Gold noch häufiger als Silber. Statt der Fayence fabriziert man Porzellan feinsten chinesischen Charakters, und statt der Lederbezüge gebraucht man Atlas, Damast und Stickerei. Allerdings vollzieht sich diese Veredelung auf Kosten der Echtheit. Man sieht da vergoldetes Holz, vergoldeten Stuck, vergoldete Bronze und diese Vergoldungen, für die man echtes Gold und Silber einkassieren konnte, sind die eigentlichen Pioniere der merkantilistischen Handelspolitik, die wie kein anderes Wirtschaftssystem auf die Liebe des Menschen zum Edelmetall aufgebaut ist. Zugleich mit dem Material verfeinert sich die Technik. Metall wird nicht mehr gezogen, sondern getrieben, Holz nicht mehr gedreht, sondern geschnitzt, Glas nicht mehr geblasen, sondern geschliffen, Teppiche nicht mehr geknüpft, sondern gewebt. Was aber in letzter Instanz den Eindruck des Einheitlichen erzeugt, ist die Angleichung der Stoffe aneinander. Man stellt nicht mehr Hartes neben Weiches, Helles neben Dunkles. Sondern man achtet darauf, daß in den Dekorationen ein einheitlicher Grad von stofflicher Festigkeit eingehalten wird, wobei man den harten und spröden Wirkungen den Vorzug gibt. Die Naturfarbe des Materials verschwindet fast ganz. Statt dessen vereinigt man die Gegenstände mit dem Goldweißton der Wände, so daß die bräunlichen Tinten, von denen man ausgegangen war, in immer hellere Nüancen und schließlich in das monochrome Weiß des Klassizismus aufgelichtet werden.

Schränke und Truhen sind die ältesten Kastenmöbel, deren kubisch faßbare Form im Innenraum die gleiche Rolle spielt, wie der Würfeltypus im Außenbau: die Kastenmöbel sind Ausdruck oder Symbol einer individualistischen Weltanschauung. Freilich gehört es zu den Seltsamkeiten der Kunstgeschichte, daß die Weltanschauung eines Zeitalters bis in die scheinbaren Zufälligkeiten des häuslichen Mobiliars als gestaltendes Prinzip wirksam bleiben soll. Aber die Schlußfolgerung ist zwingend: Kastenmöbel sind Einzelmöbel, diese wiederum sind Bürgermöbel und die typische Weltanschauung des Bürgers ist der Individualismus. Solange man also auf den mobilen Einzelgegenstand hinarbeitet, vom 15. bis in das 17. Jahrhundert, hatte man keine Veranlassung, die Kastenform zu verleugnen. Die schöne Proportionierung des Kastens gehört vielmehr zu den vornehmsten Aufgaben der Möbelkunst, durch deren Lösung sie mit der hohen Architektur in Wettbewerb tritt. Während die Truhe von jeher ein Wohnzimmermöbel gewesen war, hat man dem Schrank nicht zu allen Zeiten in den Wohnraum Einlaß gewährt. In der Renaissance gilt er als Vorplatzmöbel. Im Barock haben sich aber seine Formen gemildert und seine Dimensionen verkleinert. Man erfindet den sog. Kabinetschrank, der vornehmlich im Norden den sonoren Klang bürgerlicher Behäbigkeit in die Wohnstuben hineinträgt, während der Süden, konservativ wie er ist, bei dem alten Truhenmotiv stehen bleibt. Solange man individualistisch empfindet, ist die Vorliebe für die Kastenform so groß, daß auch die hochbeinigen Möbel, Tische und Stühle, deren Geschichte ja nur mittelbar aus dem Kastenmöbel abgeleitet werden kann, sich möglichster kubischer Geschlossenheit befleißigen und von den Freiheiten ihres hochbeinigen Aufbaues nicht den geringsten Gebrauch machen. Die Tischplatte pflegt schwer zu sein und die gerad-

entgegenkäme, und drittens den Armsessel. Man stritt den ganzen Tag über die Artikel, welche ich ausbedungen hatte. Die zwei ersten wurden mir zugestanden, alles, was man hinsichtlich des dritten erhalten konnte, war, daß die Kaiserin sich eines ganz kleinen Armsessels bedienen und mir einen Lehnstuhl geben sollte."

linigen, gedrehten Beine sind unten gewöhnlich durch einen Steg zusammengehalten (Abb. 193). Im Norden dagegen sind es die schweren Tischteppiche, die dazu bestimmt sind, die Tischbeine zu verdecken und das Möbel als Ganzes kubisch geschlossen erscheinen zu lassen. Auch die Stühle werden rechtwinklig aufgebaut, Sitz und Lehne nur schwach gepolstert und die Füße mit Stegen versehen, die weniger der Bequemlichkeit des Sitzenden als der Haltbarkeit des Möbels dienen (Abb. 215).

Mit dem Beginn des Spätbarock setzt eine Entwicklung ein, die dem Kastenmöbel außerordentlich feindlich gesinnt ist. Es ist die Entwertung der Einzelpersönlichkeit, die auf kunstgewerblichem Gebiet folgerichtig zu einer Entwertung des Kastenmöbels führen mußte, und die Manufakturen haben nichts unversucht gelassen, um diese Entwertung durchzuführen. Natürlich gab es da mancherlei Widerstände. Es fragte sich, ob man ohne die Fächer und Schubladen, die den Kasten füllen und an deren Gebrauch man sich seit Jahrhunderten gewöhnt hatte, überhaupt auskommen würde, und was sich sonst tun ließe, um die Kastenform so zu stilisieren, daß sie optisch nicht mehr zur Geltung kam. Zunächst hat man die Zimmer buchstäblich ausgeräumt. Der Schrank wird von neuem nicht nur aus dem Wohnzimmer, sondern aus dem Mobiliar überhaupt verdrängt, und es besteht kein Zweifel darüber, daß der elegante Eindruck, den die Wohnräume des Spätbarock hervorbringen, zum großen Teil auf die eigentümliche Leere, diese ständige Ballfähigkeit der Zimmer zurückzuführen ist. Allerdings konnten derart radikale Maßnahmen erst vorgenommen werden, nachdem der Raumkomfort des Zeitalters, von dessen Entwicklung oben die Rede war, den nötigen Nebenraum bereitgestellt hatte. Was früher im Schrank untergebracht gewesen war, wandert jetzt in Wandschränke aller Art, die man dank der Vorarbeit Louis Levaus geschickt in den Grundriß einzupassen und im Wandsystem elegant zu verstecken weiß. Die kurvige Mauerführung, die Anlage von Ovalsälen und Rundsälen spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Auf der einen Seite verdarb man sich durch die Kurven den Stellraum, auf der anderen aber ermöglichte man eben durch diese Komplizierung des Grundrisses die zahlreichen Nebengelasse, die rückwirkend das mobile Kastenmöbel überflüssig machen. Daviler vermerkt ausdrücklich, man habe die Räume rund gebildet, seitdem man erkannt habe, daß es unpassend sei, Möbel im Zimmer aufzustellen[1]). In großen Verhältnissen werden für die verschiedenen Zweige der Wirtschaft eigene Kammern eingerichtet. Man benutzt nicht mehr den Wäscheschrank, den Silberschrank, den Kleiderschrank, sondern Wäschekammern, Silberkammern, Garderobekammern usw.

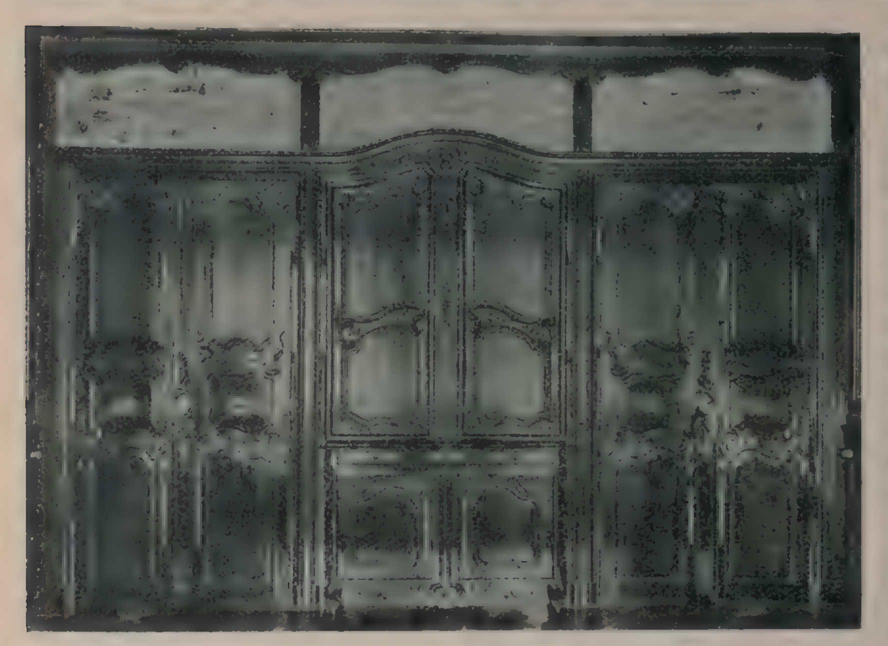


Abb. 222 Château La Rouvière, Wandschrank

[1]) Daviler, Cours d'architecture, Neu-Ausgabe von 1750, pag. 370; dazu Kurt Cassirer, Ästh. Hauptbegriffe der französischen Theoretiker, S. 46, Anm. 1.

Häufig wird ein eigenes Schrankzimmer vorgesehen. Aus dieser Trennung der Herrschaft von ihren Gebrauchsgegenständen ergibt sich die Notwendigkeit, einen großen Troß von Bedienten zu halten, die durch Nebentüren, Degagements und Nebentreppen das Gewünschte aus- und eintragen. Trotzdem scheint man diese Abhängigkeit vom Personal als unbequem empfunden zu haben. Denn dasjenige Möbel, das die Manufaktur als Ersatz für den Kabinetschrank empfiehlt und als neuen Typus aufstellt, die „Commode" ist ja, wie der Name sagt, als Bequemlichkeitsmöbel angepriesen worden (Abb. 219). Die Kommode hatte den großen Vorteil, höher zu sein als die alten Truhen und doch nicht wesentlich über die Lambrien der Wandfelderung hinauszuragen. Der Schwerpunkt des Möbels lag an einer Stelle, die in der dekorativen Erscheinung des Wandsystems keine sonderlich große Bedeutung hat.



Abb. 223 Potsdam, Neues Palais, Meuble à deux corps

Das zweite Mittel, wodurch man die Entwertung der Kastenform durchzuführen versucht hat, war die Verschmelzung des Möbels mit der Wand, von der Schränke, Tische und Sitzmöbel in gleichem Maße betroffen werden. Was von Schränken im Zimmer zurückbleibt, Bücherschränke z. B. werden teils in die Felderungen eingetieft, teils in möglichst flachem Relief auf die Wand appliziert, und die übertrieben schlanken Formate der Luxusbücher, die man im 18. Jahrhundert anzuwenden pflegte, sind zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß der Buchkünstler auf die wandmäßige Flachheit der Bücherregale Rücksicht nahm (Abb. 222). Aus der Verbindung solcher abgeflachten Schränke mit der Kommode ergibt sich dann als weitere Neuschöpfung der Manufaktur das sog. Meuble à deux corps, das in der unteren Hälfte als Kommode gebildet, oben dagegen mit einem wesentlich flacheren, schlank emporragenden Aufsatz versehen ist (Abb. 223). Das Meuble à deux corps scheint sich außerordentlicher Beliebtheit erfreut zu haben. Es war zwar noch immer ein Kastenmöbel und seine Einordnung in das dekorative Ensemble ist nicht immer leicht gewesen. Denn es ragte ja hoch über die Lambrien heraus und oft war ein Konflikt mit den Panneaux nicht zu vermeiden. Aber der Schwerpunkt des Möbels lag doch, wie bei der Kommode selbst, in den unteren Partien und der Aufsatz, der möglichst graziös, meist sogar schmäler gebildet wurde als der Sockel, ließ sich hie und da wenigstens ungefähr mit den Wandtäfelungen in Einklang bringen. Am schwersten wird von diesem Angleichungssystem der Tisch betroffen, der ja nicht unbedingt mobil gebildet sein muß. Früher hatte es zur Behaglichkeit der bürgerlichen Wohnstube gehört, daß der Tisch die Mitte des Zimmers einnahm und

die Familie sich darum gruppierte. Im Salon des Spätbarock wird das Wohnen selbst an die Wand gerückt. Die Mitte des Zimmers bleibt leer und die Gesellschaft, meist eine Festgesellschaft, läßt sich vor den Wänden nieder, so daß Figur und Kostüm mit der Wanddekoration bildmäßig sich verbinden. Unter diesen Umständen verliert der Tisch seine Bedeutung als Sammelpunkt. Er wird halbiert und mit der Wand verschmolzen, d. h als Konsoltisch gebildet, der mehr hängt als steht und den bescheidenen Zweck, als Abstellraum für Tassen oder Teller zu dienen, mit einer pomphaften ornamentalen Geste verbrämt (Abb. 224). Die Sitzmöbel haben sich dieses Experiment nicht ohne weiteres gefallen lassen. Auch sie rücken zwar vorzugsweise an die Wand und ihre Lehnen werden teils ornamental mit der Wanddekoration in Einklang gebracht, teils auch mechanisch in die Wand eingepaßt. Trotzdem bleiben sie aus praktischen Gründen in der Regel mobil, und man hat sich mit ihrer freien Aufstellung im Raum um so lieber abgefunden, als sie ja durch das Prinzip der Garnitur, dem sie in besonderem Maße unterworfen sind, ohnedies ihre Selbständigkeit eingebüßt haben und es gelingt, durch ein künstlerisches Mittel ihre ehemalige Kastenform in eine völlig unkubische Form umzuwandeln: durch das Motiv der Schweifung.

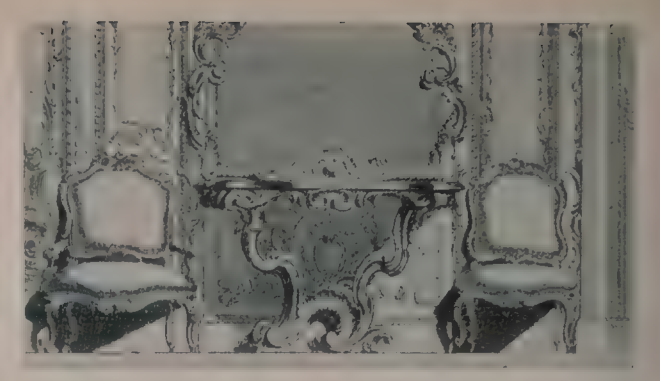


Abb. 224 Meissonier, Konsoltisch

Die Schweifung der Möbel, d. h. die Überführung des rechtwinkligen Aufbaues in einen kurvigen Aufbau, kann sich gleichermaßen auf Schränke, Tische und Stühle erstrecken. Sie ist von den Mitteln, die zur Entwertung der Kastenform herangezogen worden sind, das zarteste, aber gerade deshalb vielleicht das wirksamste. Sobald die Formen geschweift waren, kam man nicht mehr in Versuchung, das einzelne Möbelstück auf seine Proportion anzusehen, und wenn auch ein kunstgeübter Betrachter noch immer die mehr oder weniger schönen Verhältnisse herausfühlen wird, so sollte doch der Laie nichts anderes beachten als die Grazie, mit der die Formen sich bewegen und die Leichtigkeit, mit der das Auge vom Einzelgegenstand weg und zum dekorativen Ensemble hingeleitet wird[1]. Es mag dahingestellt bleiben, wo und in welchem Jahr die ersten geschweiften Möbel hergestellt worden sind, ob in Holland, Flandern oder



Abb. 225 Bérain, Kommoden

[1]) „Der Rococotisch hat keine Beine mehr, die als Form für sich wirken und durchgebildet sind, sondern sie sind eingeschmolzen in's Ganze. Atektonische Forderungen begegnen sich als grundsätzlich verwandt mit Forderungen des Geschmacks für die absolute Einheit". Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, I. Aufl., S. 200/201.

Frankreich, ob schon vor 1660 oder doch erst später, als der dekorative Stil gereift war. Soviel steht aber fest, daß die Schweifung aus den verschiedenen Formen der Volute hervorgeht, aus der Nachbarschaft konvexer und konkaver Bogen, die gegeneinander geschwungen und erst durch einen langsamen Prozeß der Verschmelzung in die S-Kurve übergeführt werden (Abb. 225). Die eigentümliche Grazie dieser Kurve pflegt dann darin zu bestehen, daß die Bogen ungleich groß sind; daß z. B. einer starken Ausbuchtung eine schwache Einziehung gegenübersteht und somit im Größenverhältnis der Bogen zueinander eine ans Disharmonische grenzende Pikanterie erzeugt wird. Ferner steht fest, daß die Anregung zu diesen Schweifungs-Experimenten nicht von den Schrankmöbeln, sondern von den hochbeinigen Möbeln, von Tischen und Stühlen ausgegangen ist. Ein Tischbein oder Stuhlbein zu schweifen ist naturgemäß leichter als etwa eine Kommode zu schweifen. Wie ich glaube, ist das Motiv der Schweifung erst infolge einer nachträglichen Assimilierung von den hochbeinigen Möbeln auf die eigentlichen Kastenmöbel übertragen worden. Dort, in Schränken und Kommoden, wird die Schweifung zum Gegenstand der technischen Virtuosität. „Il n'y a plus de forme, quelqu'irrégulière qu'elle soit, tant sur le plan, que sur l'élévation, qui ne s'exécute facilement. On s'étudie tous les jours à en imaginer de nouvelles“ (Daviler, Cours d'architecture, Paris 1750). Trotzdem hat sich ein Rest von körperlicher Schwere und Dickleibigkeit bei den geschweiften Kommoden nicht beseitigen lassen, und die Tatsache, daß man dem grazilen, hochbeinigen Möbel grundsätzlich den Vorzug giebt, äußert sich dann vielfach darin, daß man Kommoden, Sekretäre und andere Schrankmöbel hochbeinig bildet (Abb. 226). Die Verwischung der Grenzen zwischen Kommode und Tisch geht sogar so weit, daß man gelegentlich im Zweifel sein kann, ob man eigentlich eine hochbeinige Kommode oder einen Tisch mit Schubfächern vor sich habe. Nirgends endlich wirkt das Motiv der Schweifung so glücklich, wie am Sitzmöbel. Man könnte sogar sagen, daß dieses materiellste aller Möbel den Gewinn eingestrichen habe, der aus der Entwertung aller übrigen sich ergibt, und daß die Sitzmöbel in der Tat erst durch die Schweifung die einladende Benutzbarkeit erlangt haben, die man von modernen Möbeln erwartet. Das geschweifte Gestell wirkt im Sinne der Federung und in dieses Gebiet der Elastizität gehört dann auch die originalste Erfindung des Spätbarock, die des Polstermöbels. Im holländischen Bürgerhaus lagen kleine Kissen, mit Velour oder Leder überzogen, auf dem strohgeflochtenen Sitz (Abb. 203). Man verwendet sie bald hier bald dort, wie der Zufall es mit sich bringt, und die Lässigkeit, mit der man das Kissen hinwirft, erzeugt jene Atelierstimmung, von der schon des öfteren die Rede war. Die Ledersessel und Sammetsessel, deren Bezüge am Gestell festgenagelt sind, werden mit Seegras ausgestopft und mit Leinwandgurten verspannt (Abb. 227). Aber sie wirken eingefallen, mehr würdevoll als bequem. Erst der spätbarocke Trieb nach Verschmelzung und Angleichung hat dazu geführt, das Kissen mit dem Stuhl zu synthetisieren. Gestell und Bezug werden nicht als Kontraste, sondern als Einheit behandelt (Abb. 228). Erst jetzt wird die Schweifung, dieses Hauptthema des spätbarocken Mobiliars, vom Gestell auf den Sitz übertragen und die Weichheit der Polsterung durch Spiralfedern sichergestellt. Die Polster blähen sich wie Segel und



Abb. 226 Potsdam, Stadtschloß, Kommode



Abb. 227 Holland, Lehnstuhl um 1650

man glaubt dem Mobiliar plötzlich um Jahrhunderte näher zu stehen. Allerdings meldet sich hier ein Moment der sinnlichen Verwöhnung, das den geselligen Zeitaltern eigen ist und von der Technik unterstützt seinen schädlichen Einfluß auf die Kunst bis zum heutigen Tag ausgeübt hat.

Von den Beleuchtungskörpern sollte man annehmen, sie seien durch technische Notwendigkeiten an eine bestimmte Formgebung gebunden gewesen. Statt dessen macht man die Erfahrung, daß die sachliche Aufgabe des Kerzenhalters — denn es handelt sich ja um Kerzenlicht — im Spätbarock von einem ornamentalen Thema überwuchert wird, von einem Rankenmotiv, das realistisch aus der Wandornamentik hervorwächst. Die Ranken scheinen nur zufällig als Lichthalter zu dienen und die Lichter nur zufällig auf die Ranken aufgesteckt zu sein. Und gerade in dieser Zufälligkeit liegt etwas Festliches: wenn Gäste kommen, wird illuminiert. Als Typen kennt man von jeher den Kronleuchter, den Wandleuchter und den Stehleuchter, und nochmals wäre man versucht anzunehmen, daß sich aus dieser Dreiheit frühzeitig eine Garnitur entwickelt hätte. Keineswegs. Der holländische Hochbarock bildet den Beleuchtungskörper als Einzelgegenstand und gibt ihm diejenige Form, die Zweck und Lage erfordern. Da benutzt man die schweren Kugelleuchter, deren gedrehter Knauf dazu bestimmt ist, ähnlich wie die Erdgloben, die reine Kugelform im Zimmer zu repräsentieren (Abb. 221). Den Wandleuchter dagegen behandelt man seinem Zweck entsprechend als Reflektor. Der sog. Blaker besteht aus einer geradlinig gerahmten Reflexplatte, vor der die Lichter befestigt werden und deren getriebene Buckel nicht etwa als Ornament aufzufassen sind, sondern als Vergrößerungsspiegel, die den Reflex verstärken. Der Blaker tritt bezeichnenderweise nie in Massen auf. Kaum daß zwei gleiche Stücke irgendwo als Pendants angebracht sind. Denn zum Zweck der Repräsentation zu beleuchten, lag dem holländischen Bürger fern und seine Tageseinteilung war so bemessen, daß vom Kerzenlicht so wenig wie möglich Gebrauch gemacht wurde. Was endlich den stehenden Leuchter angeht, so hat man es keineswegs für einen Raub am Allerheiligsten gehalten, den alttestamentlichen, siebenarmigen Leuchter in der Wohnstube zu verwenden, oder Formen, die näher oder ferner aus diesem sakralen Urbild hergeleitet sind. Denn wir befinden uns ja im Lande der Laienpriester und der Leuchter der Stiftshütte besaß eben jene Magie, die das grüblerische Volk von Zeit zu Zeit aus dem Bann seiner Verstandeskultur erlöste. Erst die französische Manufaktur hat es sich angelegen sein lassen, dem Beleuchtungskörper seinen individuellen Sinn zu nehmen und somit gerade die Lichtquelle im Raum in eine Sphäre von Ungeistigkeit herabzudrücken. Im Spätbarock bildet man nicht nur sämtliche Beleuchtungskörper als Garnitur, wie das ja von der Einheitsidee des

Zeitalters gefordert wurde, sondern man neigt dazu, sämtliche Kerzenhalter aus ein und derselben Ranke zu bilden (Abb. 229). Wandleuchter sind nichts anderes als Bruchstücke vom Kronleuchter und dieser nichts anderes als ein Strauß von Ranken, der durch Knoten und Knospen zur organischen Einheit zusammenwächst. Die Kugelform wird genau so entwertet, wie im Mobiliar die Kastenform entwertet worden war, und was man an ihre Stelle setzt, sind meist vegetabilische Gebilde, birnenförmige, zwiebelförmige oder traubenförmige Knäufe, aus denen die Ranke hervorwächst, um sich am Kerzenhalter zu Blüten und Kelchen aller Art zu entfalten. Den Typus des Reflektors verwendet man nur noch in Ausnahmefällen, nämlich auf Gobelins oder Damasttapeten, die viel Licht verschlingen und aus eigener Kraft zu Reflexwirkungen nicht befähigt sind. Dort bildet man die Platte in der Regel aus getriebenem Silber und löst den Rand in Rocaillen auf, so daß wenigstens von dieser Seite her eine Annäherung an das Ensemble bewerkstelligt wird. Wo aber Wände und Spiegel selbst die Arbeit des Reflektors übernehmen können, läßt man die Platte wegfallen und verarbeitet die Ranke in die Rahmen der Felderung, wo sie gewissermaßen Wurzel schlägt (Abb. 196). Die Zahl solcher Ranken ist unbegrenzt. Denn Licht und nochmals Licht gehört ja zur Schönheit der Feste, die sich bis zum frühen Morgen hinziehen, und der Wachsverbrauch wächst von Jahr zu Jahr. Speziell am Hof, wo Sparsamkeit ein unbekanntes Ding war und die Bedienten sich aus gestohlenen Abfällen Vermögen erworben haben, soll die Verschuldung der Kassen, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur Revolution geführt hat, nicht zuletzt durch die Mißwirtschaft im Wachsverbrauch veranlaßt gewesen sein.



Abb. 228 Polsterstuhl

Als Stehleuchter formt die französische Manufaktur den bekannten Typus der Girandole, mit deren Betrachtung wir auf dem bescheidenen Niveau der Haushaltungsgegenstände angelangt sind (Abb. 230). Auch sie setzt sich aus Zwiebeln und Ranken zusammen, auch sie sucht vegetabilisches Wachstum nachzuahmen, und weit entfernt ihre isolierte Stellung durch individuelle, standsichere Formgebung zum Ausdruck zu bringen, sucht ihr gewundener Fuß den statischen Aufbau zu verschleiern. Die Girandole besitzt keinen individuellen Stimmungswert, und doch begleitet sie das Leben des Vornehmen vom Festakt bis in die nächtliche Katastrophe. Wie oft haben die Dramatiker von ihr Gebrauch gemacht! Nur selten trifft man sie in der Einzahl, meist in Pendants oder in Garnituren. Zwei stehen auf dem Kamin, zwei auf dem Spiegeltisch, zwei auf der Kommode und ganze Reihen auf der gedeckten Tafel — flammende Buketts. Dort, auf der Tafel, springt ihre Form über auf das Besteck, vom Besteck auf das Porzellan, vom Porzellan auf die Spitzen und Seidenstoffe der Kostüme, bis das Ganze sich spiegelt und in den Vergoldungen der Wand

weiterflimmert. Und damit schließt sich der Kreis. Das Kunstgewerbe hat sich dem Wandsystem gefügt, und umgekehrt wird es selbst unentbehrlich, um das dekorative Ensemble einer zwingenden Einheit entgegenzuführen.

Rückbildung.

Auf keinem Kunstgebiet liegen die Probleme der Rückbildung so kompliziert, als auf dem des Kunstgewerbes, und wer es unternehmen wollte, die unschlüssige Psyche des 19. Jahrhunderts zu analysieren, findet am kunstgewerblichen Inventar Belehrung im Überfluß. Wie in der Einleitung ausgeführt wurde, kreuzt sich im Klassizismus das Kulturideal mit einem Zivilisationsideal, von denen das letztere den Niveaugedanken des Spätbarock weiterträgt, und die Schöpfungen der Manufaktur waren ja so unmittelbar auf dem Niveaugrundsatz aufgebaut, andererseits das individuelle Kunsthandwerk so schwer zu beleben, daß der Bourgeois sich wohl oder übel dazu entschlossen hat, statt einer Renaissance des Einzelgegenstandes in eine Verbreiterung des kunstgewerblichen Niveaus einzuwilligen. Man ändert also nicht das System, sondern die Mode, und verläßt sich darauf, daß die formlae Umbildung ins Klassische als Ersatz für das fehlende individualistische Prinzip in Kauf genommen wird. Der Adel hatte aus inneren, soziologischen Gründen Niveaukunst getrieben. Er schuf eine Standeskunst der oberen Zehntausend. Jetzt begründet der Bourgeois eine Kunst der oberen Dreißigtausend. Der demokratische Bürger war eben klassenbewußt und außerdem an den merkantilistischen Unternehmungen, die er ins Fabrikmäßige zu erweitern gedachte, zu unmittelbar interessiert, um die wohlerprobten Normen der Colbertschen Manufakturen zu zerschlagen und zu der primitiven Lebensweise des vormerkantilistischen Zeitalters zurückzukehren. Es gab ja auch ohnedies zu reformieren genug. Zunächst wird das Kunstgewerbe auf eine rationale Basis gestellt. Man löst die Gegenstände los aus dem spätbarocken Ornamentstil und legt sich von Fall zu Fall die Frage vor, wie der Zweck eines Gegenstandes praktisch, gefällig und womöglich antikisch erfüllt werden könne, wobei man nicht müde wird, die Antike als Zeitalter strengster Zweckgesinnung zu preisen. Von neuem wird das Zweckmäßige mit dem Schönen gleichgesetzt und phrasenhaft als Gesetz oder als philosophische Erkenntnis verkündet, was für das freie, holländische Bürgertum selbstverständlich gewesen war. Je mehr die spätbarocke Wandgliederung zerfällt, desto mobiler wird die kunstgewerbliche Ausstattung (Abb. 214). Die Zimmer füllen sich wieder und das Bild wird bunter. Aber statt der Atelierstimmung holländischer Innenräume spürt man die Pedanterie der Gelehrtenstube. Das einzelne Möbelstück erreicht zwar nicht entfernt den Kunstwert vormerkantilistischer Gegenstände, aber es sucht wenigstens durch klaren tektonischen Aufbau und linearen Umriß den Eindruck von Selbständigkeit hervorzurufen. „Das Möbel verselbständigt sich



Abb. 229 Ansbach, Porzellanleuchter

im Raum, der Schrank zerlegt sich in freie Teile, und der Tisch bekommt wieder Beine, die nicht als etwas Unlösbares in das Gesamtgebilde eingeschmolzen sind, sondern die sich als senkrechte Pfosten von der Tischplatte und ihrem Gehäuse sondern und gegebenenfalls abschrauben lassen." [1]) Sobald man zum Einzelmöbel zurückgekehrt ist, wird auch der Schrank wieder ins Zimmer einbezogen und nach hundertjähriger Verbannung mit einer gewissen Liebe als Kunstgegenstand verehrt. Wie ich glaube, sind nicht nur formale, sondern auch praktische Gründe dabei im Spiel gewesen. Der Raum-Komfort war ja zum größten Teil in Verfall geraten. An Wandschränken, Lauftreppen und Degagements war kein Überfluß mehr, und überdies hatten sich die Personalverhältnisse in der Revolution derart verschärft, daß auch Reiche nicht mehr imstande waren, das komplizierte Kammersystem aufrechtzuerhalten. Man muß sich vieles selber holen und legt Wert darauf, seinen persönlichen Besitz dicht und greifbar um sich zu haben. Zudem haben sich in den zahllosen Umzügen, die durch die politischen und sozialen Umwälzungen nötig werden, die Schränke als die eigentlich treuen Möbelstücke erwiesen. Der Bedarf an Kastenmöbeln ist also groß und es ist nicht verwunderlich, wenn die beiden Neuschöpfungen der Manufaktur, die Kommode und das Meuble à deux corps, unbedenklich in die klassischen Einrichtungen herübergenommen werden, freilich nachdem man sie ihres Rokoko-Charakters entkleidet und sie modisch dem Empiregeschmack angepaßt hat. Am entschiedensten wird das Motiv der Schweifung abgelehnt. Denn abgesehen davon, daß es künstlerisch nicht mehr gefordert, sondern umgekehrt als Verstoß gegen die individuelle Kastenform empfunden wird, war ja das technische Verfahren kostspielig gewesen, und nachdem die ältere Generation von Kunstschreinern abgestorben ist, verfällt diese handwerkliche Übung überhaupt. Was die Farben und Stoffe angeht, so ist die Stellungnahme des bourgeoisen Kunstgewerbes zwiespältig. Die Klassik fordert ja zunächst das monochrome Weiß und die halbarchitektonischen Gegenstände, die Kachelöfen, Türen, Fensterrahmen und Tapeten haben sich in der Regel diesem klassischen Helligkeitsdrang gefügt. Aber andererseits gehört zum Bürgerzimmer die alte Kontrast- und Silhouettenwirkung, die ähnlich wie im holländischen Interieur den Einzelgegenstand nach seinem Farb- und Helligkeitswert aus der Umgebung herausheben soll. So erklärt es sich, daß häufig Möbel aus dunkeln Holzarten gegen den klassisch-weißen Hintergrund konstrastiert werden, und schließlich hat die romantische Richtung das klassische Weiß überhaupt verworfen. Sie kehrt zum polychromen Mobiliar zurück, und zwar zu einer grellen, gotischen Polychromie, die unter Berufung auf historische Wahrheit dem guten Geschmack mancherlei zuleide tut. Es wäre nicht unberechtigt zu fragen, was unter diesen Umständen von dem alten Manufakturbetrieb übriggeblieben sei. Es sind, wie ich glaube, zwei Dinge. Erstens hält man fest an dem Grundsatz der Garnitur, die gerade den niederen Hausrat, vom Sitzmöbel abwärts ihrer Diktatur unterworfen hat. Gerade in unserem materiellen Dasein, in der Art, wie man sitzt, ißt und trinkt, wie man die Vorhänge rafft, wie man sich anzieht, wäscht und frisiert -- gerade im täglichen Komfort sind und bleiben wir die



Abb. 230 Meissonier, Girandole

[1]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, I. Aufl., S. 203.

Schüler Jean Baptiste Colberts und seiner zivilisatorischen Erziehung, gegen die kein Freiheitsdrang, nicht einmal die Ritterromantik in ihrer scheinbaren Wildheit sich durchzusetzen vermocht hat. Und zweitens war es unausbleiblich, daß alle diese künstlerischen Niveaubestrebungen im industriellen Großbetrieb enden mußten. Was die Technik zu bieten hatte, waren zunächst die billigen Reproduktionsmethoden, die dazu führen, daß ein handgearbeitetes Modell mechanisch vervielfältigt wird. Aber auch das hätte den künstlerischen Charakter der Gegenstände noch nicht erschüttert, wenn nicht zwischen Technik und Kunst eine förmliche Umkehrung eingetreten wäre. Die Technik unternimmt es nämlich, dem Menschen aus eigener Kraft einen Komfort zu bieten, der wohl nach alter Tradition künstlerisch verbrämt werden kann, der aber auf diese Dienstleistung der Kunst durchaus nicht angewiesen ist. Am härtesten sind wohl die Beleuchtungsgegenstände von diesem technischen Geist getroffen worden. Von 1800 ab bringt man dem Beleuchtungskörper gesteigertes Interesse entgegen. Die Garnituren nehmen eine Reichhaltigkeit an, die in Erstaunen setzt. Räume von mittlerem Format werden mit drei, fünf oder sogar sieben Kronleuchtern behängt (Abb. 201). Obwohl die Wachspräparate schlechter und billiger geworden sind, läßt sich die Unzahl von Lichtern kaum beschaffen und die Bedienung der Kronleuchter muß unendlich mühsam gewesen sein. Wenn aber die Mühen so groß werden, dann pflegt das ein Zeichen zu sein, daß Hilfe bevorsteht. Und diesmal hat die Technik Rat gewußt. Gerade zur rechten Zeit erfindet man die Gasbeleuchtung, die als gemeinnützige Einrichtung bewundernswert sein mag, die aber durch ihre Röhren und Glasglocken den Beleuchtungskörper einer kaum zu überstehenden künstlerischen Krise überantwortet.



SCHLUSS.

Die Periodik des Formproblems.

Die Fragen der Periodik gehören zu den schwierigsten der Kunstgeschichte, und doch ist nichts der Untersuchung werter als das Problem, wie analoge kunstgeschichtliche Vorgänge sich unter veränderten Verhältnissen ähnlich und eben doch unterschiedlich abgespielt haben. Freilich gibt es kein Gesetz, das die periodische Komplizierung und Vereinfachung der Kunstformen zu erklären vermöchte, und selbst wenn es ein solches gäbe, müßte man sich bemühen, es unentdeckt zu lassen. Denn was da für die Vergangenheit gilt, müßte auch für die Zukunft gelten, und was würde wohl aus der Kunst, wenn man ihre freie Entschlußkraft durch wissenschaftliche Thesen beengen wollte? Trotzdem ist die Tatsache nicht von der Hand zu weisen, daß die Geschichte in Kurven verläuft, die unter ähnlichen Bedingungen periodisch durchlaufen werden, wie die komplizierten Bahnen eines Himmelskörpers, und daß die Kunst genötigt ist, sich diesem geschichtlichen Kreislauf als einem höheren Fatum zu unterwerfen. Wir haben in der Einleitung drei Probleme aufgerollt: das Formproblem, das Bewegungsproblem und das Wertproblem, und wenn es sich um Fragen der Periodik handelt, so ist vor allem festzustellen, daß jedes von diesen Problemen eine eigene Periodik aufweist, daß man da mit drei periodischen Entwicklungsreihen zu rechnen hat, deren Höhen und Tiefen zeitlich keineswegs zusammenfallen, die sich aber dennoch gegenseitig bedingen in einer Weise, die dann entweder als Steigerung oder als Schwächung der künstlerischen Energie empfunden wird. Die Möglichkeiten der Kombination wachsen also so außerordentlich, daß man zweifeln möchte, ob die Fülle der Erscheinungen von dieser Seite aus überhaupt faßbar ist.

Der elementarste Wandel, mit dem der Historiker zu rechnen hat, ist meines Ermessens der periodische Wechsel individualistischer und kollektivistischer Anschauungen, eine Schwankung, die

niemals zum Stillstand kommen wird, weil sie in der tiefen Antinomie des Einzelnen und der Gesamtheit begründet ist. Für die Kunst ergibt sich daraus die Tatsache, daß naturliebende und naturfeindliche Perioden miteinander abwechseln aus dem Grunde, weil der individualistische Mensch das Leben selbst verehrt, der kollektivistische dagegen die Norm, die er über dem Leben aufrichtet. Die Kunst bewegt sich also zeitweilig in Naturnähe, zeitweilig in Naturferne, und diese Schwingung kann einen solchen Grad erreichen, daß die imitativen, d. h. die naturnachahmenden Fähigkeiten, die in der Kunst eine so wichtige Rolle spielen, periodisch gewonnen, verloren und wiedergewonnen werden. Die typische Kurve für diesen Vorgang ist diejenige von der Antike zum Mittelalter und empor zur Renaissance. Was die Auswirkung der kollektivistischen, naturfeindlichen Tendenzen angeht, so scheint mir die Zeitdauer der betreffenden Periode für die kunstgeschichtliche Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung zu sein. Denn die Kunst arbeitet langsam. Der Gewinn oder Verlust an künstlerischen Fähigkeiten macht sich nicht so schnell fühlbar, wie die geschichtlichen Ereignisse, die den Wandel verursachen. Dauert eine naturfeindliche Periode lang, mehrere Jahrhunderte lang, so verfällt die Bildkunst vollständig, und den Gewinn davon erntet die Architektur, die ja nicht naturnachahmend ist, sondern aus der kollektivistischen Zusammenfassung der Arbeits- und Willenskraft Nutzen zieht und diesen Gemeinschaftswillen durch die Kolossalität ihrer Unternehmungen zum Ausdruck bringt. Von der Prähistorie bis zum Mittelalter hat man mit außerordentlich langen kollektivistischen Perioden zu rechnen, die von kurzen Episoden reinster individualistischer Kultur unterbrochen werden. In der neuzeitlichen Geschichte aber, wo wir die Schwingungen deutlicher erkennen, macht man die Beobachtung, daß verhältnismäßig kurze Perioden rasch und in steigendem Tempo miteinander abwechseln. Die individualistische Weltanschauung, die von der Renaissance geschaffen und im Barock weitergebildet worden war, wird um 1660 durchkreuzt von einer absolutistischen. Nach weiteren hundert Jahren wird der Absolutismus seinerseits durchkreuzt von dem klassischen Neu-Individualismus, bis dann im 19. Jahrhundert das Gegensätzliche nebeneinander besteht und man von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit einer veränderten Gruppierung der Kräfte zu rechnen hat. In diesem schnellen Wechsel, der an und für sich lebendig und künstlerisch wirkt, haben sich die naturfeindlichen Bestrebungen des Absolutismus nicht durchzusetzen vermocht. Statt die bildende Kunst zu vernichten, d. h. einer kolossalen Architektur aufzuopfern, wie die kirchlichen Jahrhunderte das getan hatten, begnügt man sich damit, ein neues Anpassungsprinzip aufzustellen, das mit Einheitsbestrebungen innerhalb der Kunst zusammenfällt und den dekorativen Stil hervorbringt, den ich zu analysieren versucht habe. Wie das Problem des dekorativen Stils im 17. und 18. Jahrhundert gelegen hat, ist es ein vorwiegend neuzeitliches Problem gewesen. Zum mindesten fehlen uns sichere Anhaltspunkte dafür, ob etwa im Zeitalter des späten Hellenismus oder in der Spätantike eine ähnliche künstlerische Fragestellung vorgelegen hat. — Mit dem schnellen Wechsel individualistischer und kollektivistischer Perioden hängt es dann auch zusammen, wenn sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die grundsätzliche Scheidung zwischen dem linearen und malerischen Sehen nicht mehr in alter Klarheit durchführen läßt. Die Schöpfung linearer Kunstwerke beruht ja ursprünglich darauf, daß in Perioden steigender Naturnachahmung das neugewonnene Weltbild einer klassischen Ordnung unterworfen wird, eine Arbeit, zu der man die Linie als das elementarste Mittel formaler Klärung vor allen anderen heranzieht. Der malerische Stil beruht dann auf einem Gesetz der Komplizierung, das hier nicht in Frage steht. Wie verhält es sich aber mit der Rückbildung des malerischen Stils in einen neu-linearen, die man gegen Ende des 18. Jahrhunderts beobachtet? Im Spätbarock waren ja die imitativen Fähigkeiten nicht verloren gegangen, sondern höchstens etwas vermindert worden. Ein neues Weltbild brauchte also nicht erarbeitet zu werden, sondern es genügte, wenn das alte im Sinne der Natur berichtigt wurde. Infolgedessen war das, was aus dieser halben Wiedergeburt hervorging, keine echte, sondern halbe und entlehnte Klassik. Und ebenso steht es mit dem neuaufgegriffenen Kunstmittel der Linie. Sie ist keine erarbeitete,

klassische Linie, die sich aus dem Chaos einer primitiven, unfertigen Kunst frei macht, sondern ein akademisch erdachtes Trennungsmittel, das aus dem Verfall einer überreifen, malerisch-dekorativen Kunst und aus der Opposition gegen das barocke Einheitsprinzip hervorgeht. Infolge dieser unsicheren künstlerischen Basierung hat sich die Linienkunst des Klassizismus dann auch nicht als dauerhaft erwiesen, sondern nach zwei bis drei Jahrzehnten bereits mit den alten malerischen Typen vermengt.

Die Periodik des Bewegungsproblems.

Es ist bekannt, daß mit der zunehmenden Beherrschung der künstlerischen Mittel in der bildenden Kunst sowohl wie in der Baukunst die Beweglichkeit der Formen bzw. der Bewegungseffekt, den sie hervorrufen, gesteigert wird. Auf Grund dieser Tatsache läßt sich die Periodik des Bewegungsproblems, um die es sich hier handelt, in die übrigen kunsthistorischen Entwicklungsreihen eingliedern, und zwar erweist sich die maximale Steigerung der Bewegungseffekte als eine Angelegenheit der Spätstile, des Spät-Hellenismus, der Spätantike, der Spätgotik und des Spätbarock. Was aber die Periodik des Bewegungsproblems so kompliziert macht, ist der Umstand, daß man neben der objektiven Bewegtheit des Kunstwerks mit der subjektiven Bewegtheit des Beschauers rechnen muß, und daß Menschen aus verschiedenen Zeiten und vornehmlich von verschiedener Nationalität und Rasse zu ganz verschiedenen Bewegungsreaktionen befähigt oder bereit gewesen sind. Alle nordische Kunst z. B. besitzt einen stärkeren Bewegungsreiz als die der Mittelmeerländer. Denn die Völker des Nordens, die Franzosen sowohl wie die Deutschen, neigen zu einer transitorischen Erfassung von Kunstwerken, wie sie der Südländer mit seinem Hang zur Kontemplation überhaupt nicht gekannt oder sich nur zum großen Schaden seiner Kunst äußerlich angeeignet hat. Die Gotik, wie sie im Norden aufgefaßt worden ist, war ein bewegter Baustil. Was aber transitorisches Sehen ist, hat sich erst im Verfall der Gotik, in der nordischen Spätgotik herausgestellt. Die Bauformen sind nicht nur selbst in Wallung geraten (Flamboyant), sondern die Bewegung fliegt von Form zu Form und schwingt weiter in der nordischen Atmosphäre. Die dekorativen Formen der Spätgotik sind ohne Frage transitorisch aufgefaßt worden, und die tiefe Gegensätzlichkeit zwischen der Spätgotik des Nordens und der Frührenaissance des Südens, die ja beide in das 15. Jahrhundert fallen, scheint mir weniger in thematischen oder formalen Dingen, sondern vornehmlich darin seinen Grund zu haben, daß der Nordländer ein anderes Temperament an die Kunst heranträgt und damals bereits auf dekorative Verschmelzung hinarbeitet, während der Süden die Formen und Künste individualisiert. In dieser transitorischen Einstellung sind Spätgotik und Spätbarock eng miteinander verwandt, und es geschieht ja hier nicht zum erstenmal, daß die Kunstwissenschaft versucht, zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert eine Brücke zu schlagen.

Auch die Periodik des Bewegungsproblems endigt im 19. Jahrhundert in einer scheinbaren oder tatsächlichen Prinziplosigkeit. Der Klassizismus hat zwar mit bemerkenswerter Energie das transitorische Treiben zum Stillstand gebracht. Aber seine erstarrte Kunst ist nicht von langer Dauer gewesen. Denn zugleich mit den malerischen Formen kehren auch die dekorativen zurück und zugleich mit dem Dekorativen die transitorische Einstellung. Und schließlich ist es die Maschine, die unablässig an einer Beschleunigung der Lebensformen arbeitet und heute sogar lebendig bewegte Bilder, das kinematographische Bild, hervorbringt.

Die Periodik der Werte.

Es muß bezweifelt werden, ob der kollektivistische Geist überhaupt imstande ist, künstlerische Qualität zu erzeugen. Die Baukunst der Ägypter ist imponierend, aber sie ist nicht qualitätvoll, die Hochgotik ist imponierend, aber nicht qualitätvoll. Es handelt sich hier nicht um die Frage, ob die betreffenden Zeitalter vielleicht reich genug gewesen sind, um neben der großen, öffentlichen Kunst oder im Gegensatz zu ihr noch mancherlei individuell Hochwertiges zu schaffen, sondern

daß ihre Bauten lediglich Energieprodukte sind, die auf Qualität keinen Anspruch machen. Die getragen sind von dem Willen breitester Volksmassen und dem Verständnis des Volkes insofern entgegenkommen, als die Erfassung des Energie-Momentes keine künstlerische Vorbildung voraussetzt. Das Qualitätskunstwerk ist in seiner Herstellung sowohl wie in seiner Anwendung ein unsoziales Kunstwerk. Es wird vom Einzelnen geschaffen und vom Einzelnen verstanden. Die kollektivistische Kunst dagegen beruht schon in ihren Produktionsmethoden auf Arbeitsteilung, und naturgemäß wird ein Werk, an dem viele Kräfte beschäftigt sind, auch von vielen verstanden werden.

In der neuzeitlichen Geschichte hat sich der Wertgegensatz zwischen Qualität und Energie gemildert. Für den Spätbarock lautet die Antithese, wie oben ausgeführt wurde, Qualität und Niveau, und eben durch diese Milderung wird ein sozial-ethisches Motiv, eine Orientierung nach unten in die Kunst hereingetragen, die früheren Jahrhunderten fern gelegen hatte und die man als das spezifisch neuzeitliche Wertproblem bezeichnen muß. Der moderne Absolutismus tritt ja in der Person Ludwigs XIV. nicht despotisch auf, sondern mit einer gewissen Grazie. Die bourbonische Staatskunst besteht darin, die Untertanen nicht fühlen zu lassen, daß sie unterjocht sind, und dem Hofadel sowie der Beamtenschaft die tatsächliche Abhängigkeit durch Gewährung eines luxuriösen und galanten Lebens zu versüßen. In künstlerischen Dingen gefällt sich der König in der Pose eines Mäzens, obwohl sein Protektorat schal ist und häufig Unwürdigen zugute kommt. Er würde sich nachdrücklich verwahrt haben gegen die Behauptung, daß an seinem Hof keine Qualitätskunst geschaffen würde, und der breiten Masse ist es keineswegs zum Bewußtsein gekommen, daß auf dem Wege vom Hochbarock zum Spätbarock die politische und wirtschaftliche Macht in kulturell unfähige Hände übergegangen war. Dagegen scheint der kluge Colbert bewußt auf die Erhöhung des allgemeinen Lebensniveaus hingearbeitet und seinem unkünstlerischen Empfinden entsprechend die soziale Frage in den Vordergrund gerückt zu haben. Hätten die Höfe des 18. Jahrhunderts noch starke Persönlichkeiten hervorgebracht, die als Kulturträger im alten Sinn hätten gelten können, so wäre es der merkantilistischen Niveaukunst ohne Frage nicht gelungen, so schnell um sich zu greifen und das gesamte gesellschaftliche Leben in ihre Kreise zu ziehen. In Wirklichkeit saßen aber Schwächlinge auf dem Thron, die statt individuelle Ideen zu entwickeln, sich selbst in die Netze einer breit angelegten Standeskunst verstricken. Auf Niveaukunst verstanden sich ja die breiteren Kreise besser, und im Klassizismus tritt dann jene Spaltung der Grundsätze ein, von der in der Einleitung die Rede gewesen ist. Erneuerung der Qualitätsforderung fällt zusammen mit Erweiterung der Niveauforderung. In den hohen Künsten herrscht von neuem ein Qualitätsideal, in den niederen Künsten ein nivellierendes Streben nach Eleganz und Komfort. So offenbart sich im scheinbar Zufälligen Notwendigkeit, im scheinbar Vereinzelten Zusammenhang, und wir erkennen den Sinn des Wortes, das Friedrich Theodor Vischer seiner Ästhetik vorangestellt hat: „Die Natur des Schönen ist eine geschichtliche."



ORTS-VERZEICHNIS

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

